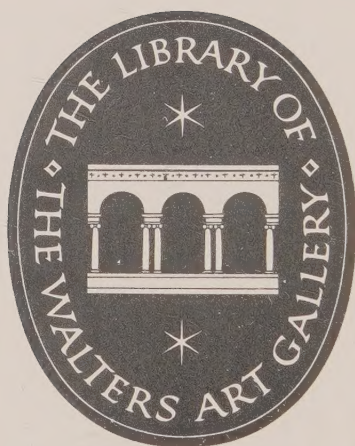


UNIVERSITY OF ARIZONA



39001003076075



*(Presented by*

Johnson Reprint  
Corporation







3  
M9  
v. 9  
1914-15

# MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

UNTER LEITUNG VON GEORG HABICH  
HEINRICH WÖLFFLIN UND PAUL WOLTERS  
HERAUSGEGEBEN VON  
LUDWIG VON BUERKEL

I. U. II. VIERTELJAHRSSHEFT  
1914—1915

OFFIZIELLES ORGAN D. BAYERISCHEN  
VEREINS D. KUNSTFREUNDE (MUSEUMS-  
VEREIN) UND DER MÜNCHNER KUNST-  
WISSENSCHAFTLICHENGESELLSCHAFT

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY, MÜNCHEN

Reprint of the edition originally published by Knorr & Hirth GmbH  
Munchen. All rights, including translation rights, reserved Carl Haile,  
Munchen.

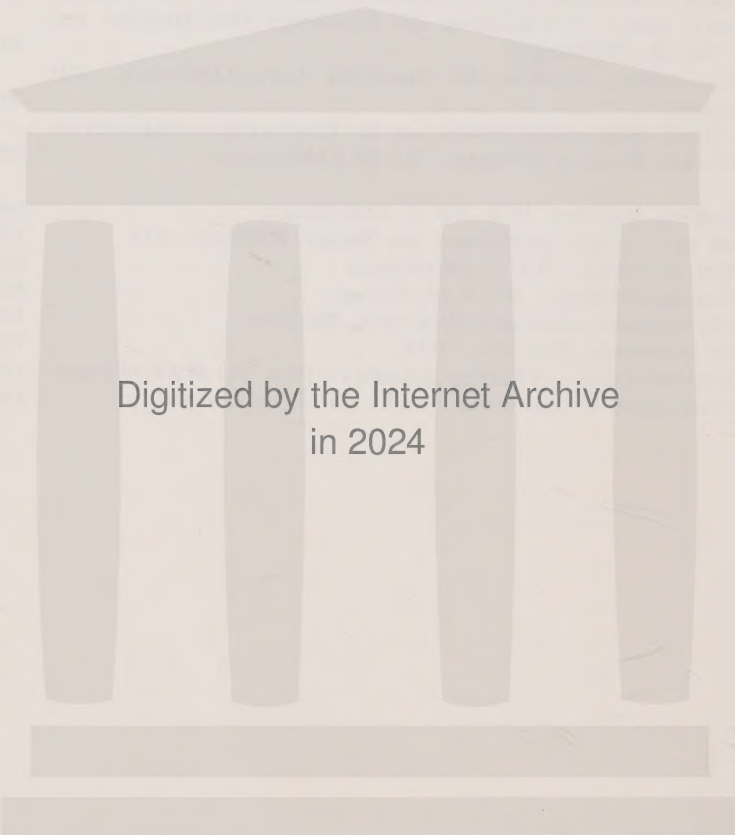
Copyright 1914

11458  
June 15, 1971  
First reprinting 1970, Johnson Reprint Corporation

Printed in the United States of America

# INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
napp, Fritz, Würzburg und seine Sammlungen. II. Mit 25 Abbildungen .	1—40
eulner, Adolf, Unbekannte Bauten Johann Michael Fischers. Mit 9 Abbild.	41—66
abich, Georg, Ueber zwei Bildnisse des Kurfürsten Otto Heinrich von der Pfalz. Mit 29 Abbildungen . . . . .	67—86
warzensky, Georg, Gemälde der Sammlung Lanz - Amsterdam. Mit 21 Abbildungen . . . . .	87—105
töcklein, Hans, Orientalische Waffen aus der Residenzbüchsenkammer im Ethnographischen Museum München. Mit 36 Abbildungen . . . . .	106—144
erichte:	
taatliche Galerien, München. 1914. Mit 11 Abbildungen . . . . .	145—155
. Glyptothek und Skulpturensammlung des Staates, München. 1913 . . .	155—156
. Antiquarium, München. Mit 10 Abbildungen . . . . .	126—161
. Vasensammlung, München. Mit 5 Abbildungen . . . . .	161—162
. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, München . . . . .	162—163
. Graphische Sammlung, München. 1914 . . . . .	163—165
ayerisches Nationalmuseum, München. Januar-Juni 1914. Mit 25 Abbildungen.	165—186
tädtische Sammlungen in Heidelberg. 1913. Mit 3 Abbildungen . . . .	186—189



Digitized by the Internet Archive  
in 2024



# WÜRZBURG UND SEINE SAMMLUNGEN

VON FRITZ KNAPP

## II. DIE GEMÄLDE DER AUSSERDEUTSCHEN SCHULEN

Übergehend zu den fremden Schulen müssen wir hier Verzicht leisten auf den engen Zusammenhang der Werke mit der historischen und landschaftlichen Umgebung, der eben auch geringere Arbeiten bodenwüchsiger Kunst interessant erscheinen läßt. Das warme Lokalkolorit der vielen kleinen Sammlungen in Italien oder in den Niederlanden, denen sich neuerdings in Deutschland gleichwertige Provinzmuseen zur Seite stellen, fällt fort; Zufall und Sammlerlaune treten an Stelle jener inneren Notwendigkeit. Trotzdem hat diese Abteilung von Werken ausländischer Künstler indirekt als ein Charakteristikum deutscher Kunstkultur zu gelten. Schon früh, um Jahrhunderte früher als anderswo, kam die Sammlerleidenschaft über Deutschland. Wir haben das nicht als Vorzug, sondern als Schwäche der Deutschen, als zeitiges Erlahmen eigener Schöpferkraft, eignen Künstlerwillens zu erkennen. Nur wenn man keine eignen Ideen mehr hat, geht man anderswo sammeln. Schon in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sehen wir auch in Würzburg den Import fremder Ware aufwuchern. Schließlich hat man die Künstler selbst aus Italien oder aus den Niederlanden importiert. So erzählen auch diese Bilder ein Stück deutscher Geschichte, freilich aus der trüben Zeit des Niedergangs deutscher Kraft. Ich betone das hier, da manches Stück schon seit Jahrhunderten in Würzburg ist. Wie sehr die Kunst in Würzburg schon im siebzehnten Jahrhundert in den Händen ausländischer Meister war, dafür zeugen freilich noch mehr die Kunstschöpfungen außerhalb der Sammlungen. Für die Architektur und Dekoration seien nur die Namen der Bonalino, Petrini, Pezani, Magno, Bossi, für Malerei und Plastik die der Onghers, Ruel, Tiepolo, Auwera genannt.

Die Reihe der Gemälde ausländischer Meister — Plastik fehlt vollkommen — ist keine glänzende; trotzdem sind manche Stücke interessant für die Spezialforschung oder für die Lehrtätigkeit der Dozenten. In die früheste Zeit der Entwicklung ragen einige Stücke byzantinischer Kunst hinein. Voran steht eine schöne Seidenstickerei, welche sich im Luitpoldmuseum befindet und dereinst auf der schon erwähnten Cyriakusfahne ebenda von 1266 aufgenäht war (Abb. 1). Jedoch kann das erst lange nach der Entstehung geschehen sein. Denn wir haben hier sicher eines der Stücke, die von den Kreuzfahrern wohl einst bei der Zerstörung von Byzanz (1204) geraubt und nach Franken gebracht wurden. Wir sehen eine in antikes Gewand gehüllte Königsgestalt, auf zwei Greifen sitzend. Vielleicht soll es die sagenhafte Erzählung von der Greifenfahrt Alexanders des Großen darstellen. Die Gestalt selbst erscheint in ihren festen Formen, in der zeremoniellen Haltung und im Typ des runden bartlosen Gesichtes als ein später Nachkömmling der Antike und gehört wohl noch in das zehnte Jahrhundert. Spät

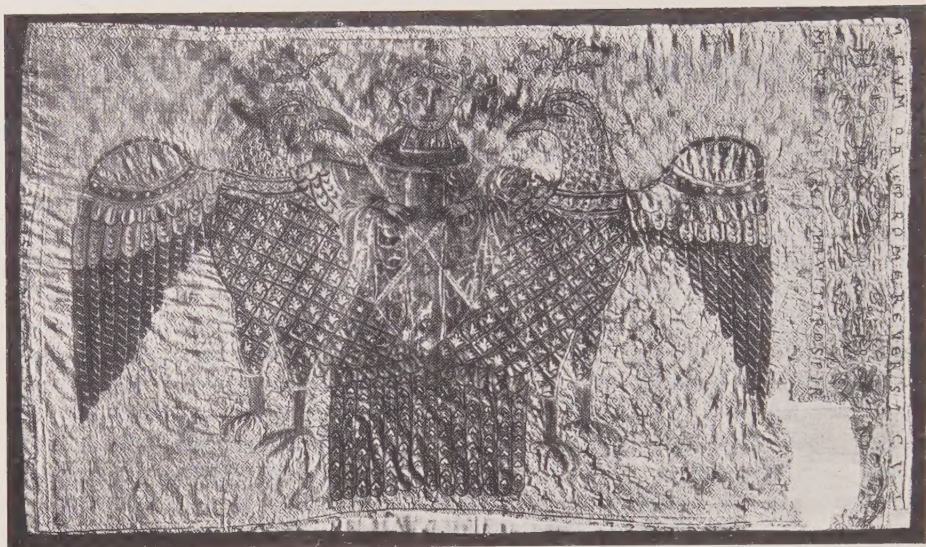


Abb. 1. Byzantinische Stickerei, X. Jahrhundert. Würzburg, Luitpoldmuseum.

byzantinische Stilisierung auf die strenge Linie zeigen die gegenüber der Facedstellung des Königs ins scharfe Profil gerückten Greifen. Aber noch ist es nicht der letzte Verfall. Für diesen besitzt die Universitätsammlung ein charakteristisches Beispiel in einem kleinen spätbyzantinischen Diptychon des zwölften Jahrhunderts. (Nr. 85)<sup>1)</sup>. Hier zeigt sich der starre Manierismus einer absterbenden Kunst, als welche man, trotz mancherlei stilistischer Finessen dekorativer Art, die byzantinische Kunst bezeichnen muß. Der hl. Lukas ist vom mageren, verhärmteten Typus der spätesten Stilepoche. Auch die Technik ist schon verkümmert. Die Wachsfarben sind eingetrocknet, das Karnat ist trüb und schwarz geworden. Die kleinlichen Goldfalten, der zierlich gemusterte Goldgrund hier wie auf dem andern Flügel mit dem gleicharmigen Kreuz, der Kreuzesform des Orients, die spitze Pinselführung, alles spricht von Verfall, wo jedes Leben im Schematismus erstarrt. Eine andere kleine Tafel ebenda mit dem Brustbild der Madonna ist zwar in Temperafarben gemalt und zeigt frischeres Rosa im Karnat, aber es ist so charakterlos, daß man weder lokale, noch zeitliche Bestimmung vornehmen mag. Vegetiert doch dieser geistlose Manierismus spätbyzantinischer Kunst noch jetzt in der vollkommen erstarrten Kirchenmalerei Rußlands.

### Die italienische Schule

Wenn im Norden mit der Zuführung neuer Volkskräfte eine Neubelebung der Kunst auf Grund einer Vertiefung und Bereicherung der psychischen Kräfte

<sup>1)</sup> Die Nummern beziehen sich auf meinen inzwischen erschienenen Katalog der Universitäts-galerie, auf dessen Abbildungen hier ebenfalls hingewiesen werden muß.



erfolgte, so war es der immerhin auf antiken Fundamenten aufgebaute Süden, war es Italien, das eine klare Entwicklung und Verfolgung rein künstlerischer Ziele gebracht hat. Mit Giotto, dem führenden Bahnbrecher zur Malerei der Renaissance, wurde wiederum die körperliche Erscheinung des Menschen und die kompositionelle Gliederung von Menschenmassen zum künstlerischen Problem. Es sind große Wandflächen, Kapellen, die mit figürlichen Fresken erzählerischer Art geschmückt wurden. Einen nur dürftigen Ersatz geben die Tafelbilder des 14. Jahrhunderts, an denen wir immerhin die Entwicklung der Mittel zu plastischer Gestaltung der Form im kleinen verfolgen können. Giotto selbst hält sich an eine ungefähre Allgemeinbildung ohne starke Individualisierung; die ihm folgende Generation steigert in echt gotischem Geiste zunächst den Ausdruck. Ein tüchtiges Beispiel dafür gibt das kleine Bruststück eines klagenden Johannes im Dreipaß (Nr. 87), offenbar das Endstück des rechten Armes eines Kruzifixes. Er verdeutlicht die strenge, zeichnerisch bestimmte Weise der florentinischen Schule um 1350, wo man nach einer schärferen Verkörperung der Empfindung in sprechender Geste verlangte. Der Schmerz wird nicht nur im verzerrten Gesicht, sondern auch in dem leidenschaftlichen Ringen der Hände zum Ausdruck gebracht. In dieser Betonung der psychopathischen Momente offenbart sich die neue, die christliche Welt gegenüber der Antike, die nach Zurückhaltung im Sentiment strebte. Die Darstellungsmittel sind noch primitiver Art. Magere Linien und dünne Farben; bleiches Karnat, blondes Haar, helle Gewandtöne in Blau und Rot vor Goldgrund. Das Gesicht wirkt im scharfen Profil durchaus flächenhaft, linear; von plastischer Form oder individueller Gestaltung kann nicht die Rede sein. Natürlich hat man auch hier nach einem Meisternamen gesucht. Auf der Rückseite steht eine sonderbare, neuere Bezeichnung „Lorenzo Borginione 1361“. Suida nennt Maso di Banco als Autor<sup>2)</sup>, eine Bezeichnung, der ich nicht zustimmen kann, allein schon wegen des Kolorits, das mit den bekannten Werken dieses Giottoschülers in Florenz und Assisi nicht zusammengeht.



Abb. 2. Bernardo Daddi-Schule: Klappaltärchen. Würzburg, Universität.

<sup>2)</sup> Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914, S. 1. Suida, Maso di Banco.

Auch die Zuschreibung des nächsten Stückes, eines kleinen Klappaltärchens (Nr. 88, Abb. 2) an einen andern bekannten Florentiner, an Bernardo Daddi, ist sehr zweifelhaft. Immerhin ist es ein Schulstück dieses Meisters, das ganz entsprechend seinen Werken Beziehungen zu Giotto und auch zur Sienesischen Schule zeigt. Die Madonna in ihrer blockartigen Form ist giottesk; Sienas Geist atmen die Farben, die durchsichtigen Töne in Lichtgrün, Gelb und die verschiedenen Nuancen in Rot. Mehr florentinisch mutet die leichte, sichere Beweglichkeit an, die besonders in den kleinen, übrigens am besten erhaltenen Figuren der Verkündigung frisch zutage tritt. Zweifel an der Echtheit sind im Hinblick auf den fein gemusterten Goldgrund, auf die durchaus zeitgemäße Bemalung der Rückseite u. a. ausgeschlossen. Die Zierlichkeit und körperlose Schlankheit der Gestalten findet sich ähnlich auf Bildern Daddis, dessen Schule um die Mitte des Jahrhunderts man es zuschreiben kann. Die Oberfläche hat stark gelitten.

Die dritte Epoche des „Trecento“, das heißt das Ende des 14. Jahrhunderts, ist durch einen großen Altaraufbau mit Maria und vier Heiligen vertreten (Nr. 89). Der Erhaltungszustand ist zwar relativ gut, indem nur die gotischen Spitzbogengiebel im 19. Jahrhundert auf das Rechteck erweitert und das Ganze in einen geschmacklosen, neugotischen Rahmen gesteckt wurde; aber die Qualität der Arbeit steht nicht hoch. Sie geht über eine mittlere Handwerksmäßigkeit nicht heraus. Gewiß haben die Gestalten an Umfang, besser gesagt an Fläche gewonnen, ist die Zeichnung fester, die Formgebung zu gewisser Gegenständlichkeit durchgedrungen, ebenso wie die Farben aus jener hellen Durchsichtigkeit herausgewachsen dicker, aber auch stumpfer geworden sind. Aber die Starrheit der Haltung, die Leblosigkeit in Silhouette wie Ausdruck und der kreidige Karnation wirken direkt abstoßend. Es gehört der Werkstatt irgend eines toskanischen Meisters um 1400 an. Namen wie etwa der des Spinello-Aretino sind hier irrtümlicherweise in Vorschlag gebracht. Zeigte diese nachgiotteske, noch rein aus der Phantasie schaffende Kunst bald Schematismus, so erfolgte ca. 1420 ein gewaltiger Umschwung zu gesundem Realismus. Die glänzendste Zeit der Renaissance, das Florentiner Quattrocento ist mit keinem einzigen Bild vertreten. Auch die Hochrenaissance ist schwach vertreten; denn Kopien sind gar nicht wert genannt zu werden.

Das früheste Stück ist eine florentinische hl. Familie im Rund in der Universität (Nr. 90, Leihgabe der Stadt), ca. 1500 gemalt. Die mageren, gestreckten Gestalten, die bauschigen Gewänder und das schlanke Oval der Gesichter weisen deutlich auf Filippino Lippi, in dessen Schule es am Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden sein muß. Leider läßt der sehr schlechte Zustand des zum Teil übermalten Bildes rechte Freude nicht aufkommen. Reizvoller in der heiteren Hellfarbigkeit florentinischen Kolorits ist eine schlichte Madonna mit Kind und Johannes von Giovanni Antonio Sogliani<sup>3)</sup> (Nr. 91). Dieser in der Werkstatt des Fra Bartolommeo in Florenz aufgewachsene Meister erscheint hier in starker Abhängigkeit von dem bedeutendsten Florentiner Koloristen, von Andrea del

<sup>3)</sup> Fritz Knapp, *Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von S. Marco*. 1903. Halle. Grade die Werke dieser weniger bekannten, kleineren Meister muß man in abgelegenen Sammlungen suchen.



Sarto<sup>4)</sup>. Das zeigt sich in dem bleichen, kühlen Gesamttön, der sich bei den Gewändern zu einem reizvollen Farbspiel in Lichtblau, Violett, Rosa, Gelbrot u. a. entwickelt, der aber im Hintergrund und der Gebirgslandschaft dort dunstartig blaßblau wird. Nur in dem leichtbräunlichen Karnat klingt ein kräftiger Ton durch, der die Gesichter plastischer und fester zugleich formt. Der bleiche, gegenstandslose Ton bemächtigt sich auf einer Halbfigurenmadonna (Nr. 93) auch der Formen und läßt die Modellierung liederlich, verwaschen erscheinen.

Was an Konsistenz der Formengebung mit Hilfe kräftiger Modellierung und an Aktivität in starken Kontraposten die römische Schule Raffaels in Abhängigkeit von Michelangelo zu geben vermochte, dafür gibt eine Halbfiguren-Madonnas Giulio Romano (Nr. 103) ein Beispiel. In der Energie, mit der die innere Erregung plastisch verarbeitet wird, liegt die packende Wirkung des Bildes. Die koloristischen oder malerischen Werte sind gering; die formalen Motive der Bewegung und Gegenbewegung der Körper sind auf möglichst beschränktem Raum entwickelt, so daß ein Knäuel konzentrisch bewegter Glieder resultiert.

Ganz anderer, stillerer Geist lebt in Oberitalien. Eine Madonna in Anbetung mit Engeln (Abb. 3) in der Universitätssammlung (Nr. 94 Leihgabe der Stadt) von Ambrogio Borgognone aus Mailand (tätig 1486—1523) ist

ein charakteristisches Stück dortiger Quattrocentokunst. Es sind magere Figuren, eckig in der Bewegung, starr in der Haltung. Dünne Linien, blasser Farben, die Formen flächig, ohne Körperlichkeit und Rundung. Den Hauptreiz macht der kühle Gesamttön aus, der das Blau im Mantel der Maria zusammen mit dem bleichen Karnat vor dem altertümlich vergoldeten Hintergrund aufleuchten läßt. Die Autorschaft des Mai-



Abb. 3. Ambrogio Borgognone: Maria in Anbetung. Würzburg, Universitätssammlung.

<sup>4)</sup> Fritz Knapp. Andrea del Sarto. Bielefeld-Leipzig 1907.

länder Quattrocentisten kann nicht bestritten werden, und zwar muß es aus dessen Frühzeit sein, da die rundlichen Gesichtstypen der Engel deutlich an seinen Lehrer Vincenzo Foppa erinnern. Jedenfalls zeigt sich nirgends eine nur entfernte Einwirkung Leonardo da Vincis, der cinquecentistische Geist in der Neubelebung und mehr leidenschaftlich sinnlichen Erfassung der Erscheinungswelt nach Mailand gebracht hat. Einige Halbfigurenmadonnen lassen die Beeinflussung deutlich

erkennen, wenn sie auch nur als Kopien gelten können. Das älteste Stück (Nr. 95), die Kopie eines Niederländers, geht auf ein Original desselben Meisters zurück, der das große Altarbild der Sforza in Mailand (Brera Nr. 310) geschaffen hat und den man neuerdings als selbständigen Meister, als Meister des Sforza-Altars bezeichnet. Früher wurde genannte große Tafel bald dem Zenale, bald dem Bernardino de Conti gegeben. Die derben Formen, der steife, scharf verkürzte Daumen, das bleigraue Karnat u. a. finden sich da wie dort. Grade gegenüber dem Quattrocentisten Borgognone fällt die schon vom Geiste Leonardos be-seelte, cinquecentistische Bildung runder, plastischer Körperformen mit Hilfe sorgfältiger Modellierung im Helldunkel auf. An Boltraffio, den man auch als Autor nannte, ist nicht zu denken. Warme, heißglühende koloristische Akkorde schlägt Andrea



Abb. 4. Oberitalienisch um 1540. Doppelporträt: Architekt und Künstler. Würzburg, Universitätsammlung.

Solario und dessen Halbfigurenmadonna (Nr. 96), eine Kopie nach dem Original im Louvre, an. Ein mehr dem Francesco Melzi nahestehendes Farbenspiel, für das ein kaltes Grün — hier im Kissen — charakteristisch ist, zeigt eine dritte Madonna, die mit der Madonna an der Säule in der Münchner Pinakothek (Nr. 1042) auf das gleiche Vorbild von Leonardos Hand zurückgeht.

Das am meisten beachtenswerte Stück des italienischen Cinquecento ist unbedingt das Porträt eines Architekten (Nr. 105, Abb. 4), interessant besonders wegen des Spiegelmotives, das zuerst Giorgione verarbeitet haben soll und das hier in außergewöhnlich kühner Form gegeben ist. Denn wir sehen nicht nur die Büste des Architekten, der uns halb den Rücken zudreht, im Spiegel von vorn, sondern

auch neben ihm das Selbstporträt des Malers. Das treffendste Parallelstück aus Giorgiones Schule ist ein Männerporträt von Savoldo im Louvre. Schon dies entwickelt malerische Problem schließt die Urhebererschaft eines Florentiners — man hat irrtümlicherweise den Namen des Bugiardini genannt — aus. Auch die Tracht, die mangelhafte Zeichnung und das Fehlen jeder kräftigen Durchmodellierung sprechen weiter dagegen. Endlich läßt das Kolorit gar keinen Zweifel an oberitalienischen Ursprung. Trotzdem das Bild verdorben ist und nichts mehr vom alten Glanz zeigt, beobachten wir eine individuelle Farbstimmung, die in kühlen Akkorden und auf breiten Flächen spielt. Besonders eigenartig und lebhaft wirkt das helle Gelb des Pultes und das grelle Weiß des Papiers gegen das Schwarz des Gewandes und das Blaugrau im Spiegel. Das Karnat hat einen wenig angenehmen Stich ins Rote und ist verdorben. Die Schule zu bestimmen ist schwer. Es kommt nur das westliche Oberitalien in Betracht. Manches erinnert an Parma und Parmeggianino, anderes an Brescia und Moretto, resp. Morone. Bisher habe ich Verwandtes nicht finden können; aber es muß sich bei näheren Studien Genaueres ergeben. In dem kühn malerischen Spiegelmotiv und der eigenartigen Pikanterie des Kolorits ist es eine beachtenswerte künstlerische Leistung.

Sehr dürftig ist auch die venezianische Schule vertreten. Wir müssen zufrieden sein, wenn ein mittelmäßiges Bild mit der Ruhe auf der Flucht (Nr. 108) in der Art des Bissolo uns eine ungefähre Vorstellung von der Pracht glänzenden Lokalkolorites des dortigen Quattrocento aus der Schule des Giovanni Bellini gibt. Von warmem Sonnenlicht durchglühte Farben im Rot, Blau, Gelb der Gewänder und in dem Grün der Landschaft, warmes Karnat, bräunliche Schatten. Solch Farbspiel wirkt eher wie ein buntes Mosaik in dem stückweisen Nebeneinander leuchtender Farbflächen. Für die Entwicklung eines gemeinsamen tiefen Grundtones ist eine „Rast im Freien“ (Nr. 113) in der Art des Francesco Bassano (d. J. 1549—1592) ein wenn auch mäßiges Beispiel. Die bunten Farben sind in warme tiefe Schatten getaucht, aus denen sie erst langsam zum Licht heranwachsen. Die heitere Farbenfreude gewinnt jedoch bald wieder in Venedig die Oberhand über solche Helldunkelschwere. Ein Senatorenporträt (Nr. 114) in der Art des Leandro Bassano (1558—1623) — Tintoretto, dem es bisher zugeschrieben wurde, kommt nicht in Betracht — bringt wieder starke Farbeneffekte. Vor grauem Grund hebt sich die groß im breiten Wurf der Hochrenaissance gefaßte Gestalt mit dem kräftigen Karminrot des Mantels wirkungsvoll heraus. Etwas Grün im Vorhang am Fenster gibt den Gegenton. Das Karnat des bärtigen Gesichts ist verdorben und hat einen stechend roten Ton bekommen. Stark dekorative Tendenzen treten auf; wir fühlen, es sollte als Prunkstück im großen Festsaal wirken. Die Sorgfalt in der porträtartigen Individualisierung ist verloren gegangen. Vorübergehend sei auf die Beweinung Christi (Nr. 112) des Giacomo Bassano (1510—1592), eine Leihgabe aus Staatsbesitz mit stark tintorettesken Tendenzen — sie ist der Grablegung des Tintoretto in der Galerie zu Parma nahe verwandt —, hingewiesen. Es sind düstere Farbstimmungen mit flackernden Lichtern auf farbigen Gewändern, denen gegenüber die lichtfreudige, farbenheitere Manier des Paolo Veronese, der nur schlecht mit einem dürftigen Schul-



bild, einer Darbringung im Tempel (Nr. 115), vertreten ist, erst in Tiepolos Werken und im Rokoko widerklingt.

Für das Zeitalter des Barock sind immerhin einige bezeichnende Stücke vorhanden. Es setzt ein mit den klassizistischen Neigungen der Caracci, deren strenge, akademisch-kühle Art mit einem freilich nur als Kopie zu bezeichnenden kleinen Bild der Maria mit Engeln vertreten wird. Für die mehr lebensfähige naturalistische Richtung des Helldunkelmalers Caravaggio und seiner Schule besitzen wir zwei ganz hervorragende Beispiele in zwei Porträts, den Bruststücken

eines jüngeren und eines älteren Mannes, des „Cardanus“ (Nr. 112; Abb. 5) und „Rutilius“ (Nr. 123; Abb. 6). Th. von Frimmel<sup>5)</sup> hat neuerdings wiederum den schon früher genannten Meisternamen des Velasquez in Vorschlag gebracht, was sich jedoch bei schärferer Kritik nicht bestätigt. Die stark kontrapostliche Bewegung des Cardanus spricht schon direkt dagegen. Solche Redepose ist für den großen Spanier, den Führer zum objektiven, modernen Naturalismus unmöglich, ja sie ist direkt unspanisch, so daß selbst Ribera, der auch schon als Autor vorgeschlagen wurde, zurückzuweisen ist. Diese pathetische Geste ist durchaus italienisch. Das Gleiche ist von der Malweise zu sagen. Sie geht viel zu sehr auf den barocken Effekt aus und wirkt zu dekorativ, ist zu wenig realistisch in der Bildung. Es fehlt auch jener eigentümlich bleiche Luftton, der bei Velasquez

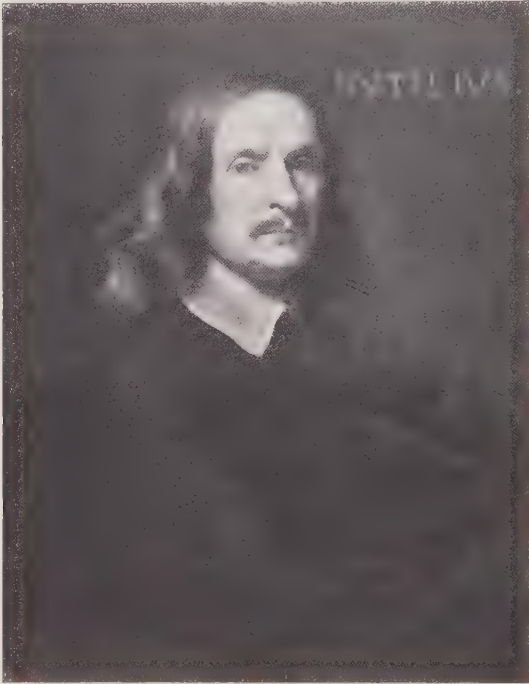


Abb. 5. Neapolitanisch um 1620: Rutilius. Würzburg, Universitäts-sammlung.

so faszinierende, malerische Reize entwickelt. Das Lokalkolorit des Fleisches und die geformte Masse drängen sich zu sehr hervor, so daß der gemeinsame Lichtton nicht die Oberhand gewinnt. Die bei einer neuerlichen Entfernung des gelb gewordenen Firnisses herausgekommene Kühle der Tönung findet sich bei kräftiger Schattengebung und dem starken Schwarz des Gewandes grade bei Caravaggio, dem Meister eines starken Helldunkels, und in seiner Schule wieder. Mattia Preti (1613–99) wäre vielleicht in Betracht zu ziehen. Mehr vornehm

<sup>5)</sup> Theodor von Frimmel, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde S. 447f.





ABB. 6. NEAPOLITANISCH UM 1620: CARDANUS.  
WÜRZBURG, UNIVERSITÄTSSAMMLUNG.



und delikates ist das andere Porträt des „Rutilius“, wo ein feiner, silberschillernder Lichtton auf dem bleichen, leicht gelblichen Gesicht, in dem grauen Haar und auf dem seidenen Halskragen spielt. Wir werden hier, wie übrigens auch bei der Pose des Cardanus und bei dessen Gesichtstypus an A. van Dyck erinnert, aber die Sicherheit der Zeichnung, die Klarheit der plastischen Formgebung und die Bestimmtheit der tiefen, kräftigen Tönungen gehen über sein Können hinaus. Sie weisen in der Positivität der Erscheinung nach Italien, und zwar nach Neapel. In jedem Fall sind es die bedeutendsten Stücke der Sammlung.

Gegenüber dem bewußten Naturalismus der Neapolitaner, der leicht in das Dramatisch-Theatralische umschlägt, verhält sich Rom ziemlich indifferent. Jene Akademiker, die Caracci und ihre Schüler, bestimmten dort eine klassizistische Strömung, wo sich selten der schaffende Künstler an die Natur und ihre Erscheinungswelt selbst wendet, sondern vielmehr mit ererbten Formen arbeitet. Rom zog sehr zuungunsten einer freien malerischen Entwicklung alle Kräfte Italiens an sich und bestimmte in seinem stark zeremoniellen Geiste die Unterordnung der Malerei in das architektonisch - dekorative Schaustück. Selten nur taucht ein ernstes Streben nach Wahrhaftigkeit auf. Natur und Kunst,

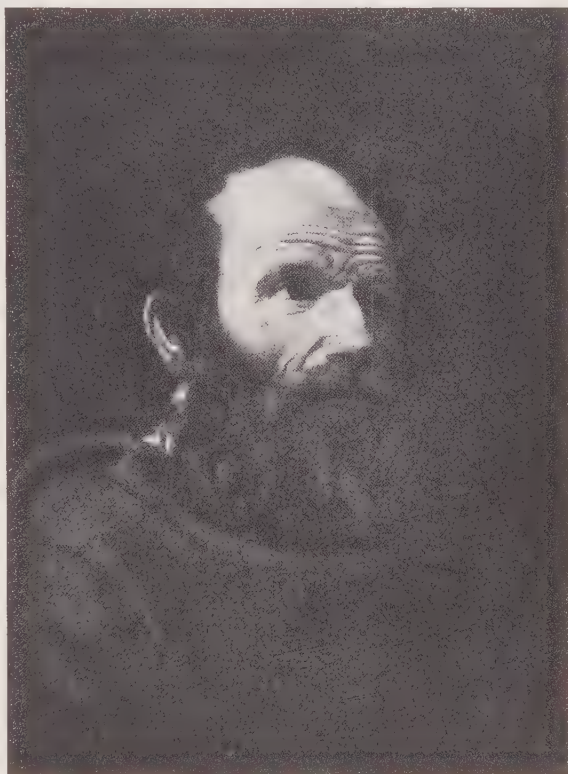


Abb. 7. Giacinto Brandi: Kopfstudie. Würzburg, Universitätsammlung.

Anschauung und Gestaltung sind dort getrennte Begriffe. Wir besitzen in dem außergewöhnlich realistisch gebildeten Kopfe des Giacinto Brandi (geb. 1632 in Poli, gest. 1691 in Rom) ein seltenes Beispiel gesunden Naturstudiums. Ein derber Kopf (Nr. 126) mit breitem, braunem Bart, der das rötlich getönte Gesicht einrahmt, hebt sich kräftig in der Form zugleich mit dem Dunkelrot des Mantels farbig vom dunklen Grunde ab. Es ist offenbar eine Modellskizze für eines seiner wenig bekannten, sorgfältig durchgearbeiteten Altarbilder. Wie sehr die römische Malerei unterging in Oberflächigkeit und Leere, das bekundet zur Genüge das sehr mäßige

Bild mit der „Heilung des blinden Tobias“ von dem Neapolitaner, aber meist in Rom tätigen Luca Giordano (1632—1705), der wegen seiner schnellen Arbeitsweise „fa presto“ genannt wurde. Leider malt er ebenso flüchtig wie schnell. Ein unangenehmes, stechendes Rot im Karnat, schmierige Farben in den Gewändern, wo blau und bräunlichgelb noch zu definieren sind, lassen schlechte Technik und grobe Auffassung erkennen.

Noch schlimmer steht es, wenn diese oberflächliche Effektmache auch auf den



Abb. 8. Giuseppe Chiari: Hl. Veronika Würzburg, Universitätssammlung.

Auflage raffaelesken Klassizismus. Ihm werden zwei sehr fragwürdige Stücke der Sammlung (Nr. 129, 130) gegeben. Das beste Stück der letzten Barockepoche ist eine hl. Veronika (Nr. 131, Abb. 8) von Giuseppe Chiari (Rom, 1654—1727). Das Schmachthende im Blick und das Sinnliche in Ausdruck wie Bewegung wirkt fast gemein. Aber immerhin sucht der Künstler die schwere Seelenstimmung in den koloristisch optischen Effekten zu charakterisieren. Das Schaurige der düster violetten Abendstimmung, die über dem Ganzen liegt, der fast modrige Geruch, der aus der bleichen Leichenfarbe des Kopfes dringt, das unruhige Aufflackern

Affekt übertragen wird und pathetische Theaterpose sich mit süßlicher Sentimentalität paart, womit die unglaubliche innere Leere verdeckt werden soll. Wer in der Kunst ein Höheres sucht als flüchtigen Schein, wer feste Durchdringung zu klarer Bewußtheit wie innere Wahrhaftigkeit fordert, kann unmöglich in den modernen Lobeshymnus für diese Zeit — auch die Ziele der wissenschaftlichen Forschung unterstehen bekanntlich der Zeitmode — mit einstimmen. Wenn im Barock die Architektur und monumentale Raumgestaltung ungeahnte Höhen erreichte, war es nur die schlimme Kehrseite dieses Sieges, daß die andern Künste, daß Malerei wie Plastik ihre Individualität verloren und zu Dienerinnen, zu Sklavinnen der Dekoration wurden. Wie unwahr und charakterlos wirkt Maratta (1625—1713) in seiner Neu-



blasser Farben, von Gelb zu leicht violettlichem Weiß in den Gewändern schlagen zusammen mit der Sinnlichkeit der stofflichen Oberfläche immerhin naturwahre Akzente an. Dazu ist die Lichtbehandlung durchaus einheitlich und konsequent, wenn auch die Figur nichts weniger denn günstig in den Bildrahmen hingestellt ist.

In die mittlere Zeit des Barock gehört die frisch bewegte Figur des am Boden sitzenden Jesusknaben, der das Kreuz innig an sich drückt (Nr. 128). Kühle Töne liegen in der Luft und auf dem schönen landschaftlichen Grund, zartes Licht spielt im leicht rötlich gestimmten Karnat und auf dem kühlen Rosa des Tuches am Boden. Es wird ein Künstler der römischen Schule geschaffen haben. Ein andres Stück, ein Cherubim (Nr. 132) des Benedetto Luti (geb. 1666 zu Florenz, gest. 1724 in Rom) weist auf die florentinische Schule, die im Laufe des 17. Jahrhunderts noch ihre Sonderstellung wahrte und die sich besonders im Kolorit durch ihre lebendige, frische Auffassung auszeichnete. Hell und durchsichtig ist der Charakter des florentinischen Farbtones immer gewesen. Dies zarte, durchleuchtete Köpfchen, das im zitternden Lichthauch Leben gewinnt, ist ein kleines Beispiel dafür. Dieser leichtgelbliche Lichtton hat noch nichts gemein mit dem silberschillernden kühlen Glanz des Rokoko, den wir am besten bei dem Kopf des hl. Franziskus (Nr. 144) von Giovanni Battista Piazzetta (Venedig 1682—1754) finden. Das ist salonfähige, glatte Weise, wo der letzte Rest von Realität und kraftvoller Gestaltung aus dem ausdruckslosen Gesicht, von dem gleich schillernder Seide glänzenden Fleischtone geschwunden ist.

Das Tüchtigste aus der Zeit um 1700 sind drei predellenartige Skizzen, die jedoch auch Entwürfe zu großen, dekorativen Malereien sein können (Nr. 133 bis 135). Die flotte Flüchtigkeit des Striches, wo die Farben mit breitem Pinsel hell auf dunklen Grund aufgetragen sind, die frische Lebendigkeit der erregten Gestalten und die leichte Kompositionsweise, die nicht mehr strenge Disposition der Figuren oder eine klare Gegenständlichkeit in der Form resp. in der Raumgestaltung bringt, weisen unbedingt auf diese Zeit. Das beste Stück, der Teich Bethesda (Abb. 9), zeigt dazu vor warmem Grundton ein äußerst lebhaftes Spiel bunter Farben. Eine gewisse Stofflichkeit des Kolorites läßt deutliche Beziehungen zu Tiepolo erkennen, aber nicht zu dem viel weniger realistischen Paolo Veronese oder zu Tintoretto, in deren Nähe man es einst rücken wollte. Auch die Tonhöhe der Farben in Hellblau, Hellgelb und einem kühlen Rosa stimmen gut in das beginnende Rokoko hinein. In der Vorstellungskraft lebt schon dessen phantastisch leichte Weise, die im Überschwall der Erfindung sich berauscht und in fast spielerischer Art große Wandflächen, Gewölbe, Räume mit heiterem, buntem, lärmendem Fastnachtsgetriebe zu beleben sucht und uns über Welt wie nüchternen Alltag bei sprudelnder Erzählung in lachende Feststimmung versetzt.

Der Name des genialen Rokokomeisters Giovanni Baptista Tiepolo (geb. 1697 in Venedig, gest. 1770 in Aranjuez) ist schon genannt. Würzburgs Ruf als Rokokostadt ist eng mit ihm verknüpft. Seine Fresken der Residenz gehören zu den Meisterleistungen des Rokoko überhaupt. An ihnen müssen wir seinen Geist, sein künstlerisches Wollen aufnehmen, um das, was die Sammlungen besitzen, zu



Abb. 9. Venezianisch um 1700: Der Teich Bethesda. Würzburg, Universitätsammlung

begreifen. Man hat gerne die illusionistisch-optischen Absichten, die er bei diesen Raumdekorationen entwickelt, getadelt, aber man übersieht dabei, wie nebensächlich diese kleinen Vergewaltigungen, diese Witze sind gegenüber dem noch vom machtvollen Geist des Barock getragenen monumentalen Raumgefühl oder den unendlichen Schönheiten, die in den wundervollen Farbenspielen des wirklichen und des illusionistischen Raumes sich entfalten. Wer das Glück hat, in jenen Räumen voll von seiner reichen, sprudelnden Kunst des öfteren schwelgen zu dürfen, weiß, daß hier der letzte herrliche Rausch, das letzte Ausklingen und Abschwellen einstiger starker Renaissancemelodien sich austoben will.

Auf derartige geschlossene malerische Wirkungen, die aus der Einheit des architektonischen Wirklichkeitsraumes mit dem illusionistischen Bildraum resultiert, müssen die Galeriebilder verzichten. Es fällt bei Gemälden, wenn sie herausgerissen werden aus dem Raum, in den sie hineinkomponiert sind, dieser Verlust an innerem Zusammenhang geradezu störend auf. So haben die beiden einst als Supraporten an gegenüberstehenden Wandflächen gemalten Stücke Tiepolos, „Mucius Scaevola vor Porsenna“ (Nr. 137) und „Alexander und die Familie des Darius“ (Nr. 138; Abb. 10), nichts mehr von einstiger Wirklichkeitswirkung. Der Rahmen fehlt diesen Bildern, die Luft zum Atmen, die architektonische Umgebung, der Raum. Bilder mit entgegengesetztem Lichteinfall hängen an der gleichen Wand. Dazu drängt sich jetzt die Flüchtigkeit der Bildung — sie hängen viel zu tief — unangenehm auf. Der Haupteffekt, das koloristisch-



ABB. 10. GIOVANNI BAPTISTA TIEPOLO: ALEXANDER UND DIE FAMILIE DES DARIUS.  
WURZBURG, UNIVERSITÄTSSAMMLUNG.



ABB. 11. GIOVANNI BAPTISTA TIEPOLO: KOPF EINES RABBINERS,  
WURZBURG, UNIVERSITÄTSSAMMLUNG.



malerische Zusammenspiel mit Wanddekoration und Raum, ist nicht mehr vorhanden. Man denkt an gepflückte, in Vasen künstlich gehaltene Blumen. Die Gegenstandslosigkeit der Formen, die Oberflächlichkeit der Zeichnung und das Unreale der Farben tritt zu stark hervor. Es sind Bilder, die nicht genau fixiert sein wollen, sondern in größerer Distanz gesehen nur mehr gewisse Augenreize spezifisch koloristischer Art ausüben sollen. Wenn der Maler die Gestalt des Porsenna in das helle Licht stellt oder auf die Gruppe der Familie des Darius das Licht konzentriert, so interessiert ihn dabei allein die Farbestimmung, die er auf letzterem Stück besonders reich und reizvoll in Lichtblau, Hellgelb und Weiß gestaltet. Andererseits haben die Schatten nicht modellierende Kraft, sondern werden durchaus von dem Farbton überstimmt, den der Künstler sicher in Übereinstimmung mit der Dekoration auf ein kühles, fast stechendes Rot gestellt hat. Auf das vielfache Auftreten violettlicher Töne in feinen Varianten, sei es in den Halbschatten oder Lichtern der Gewänder, sei es in den Wolken, muss hingewiesen werden. In jedem Fall ist dieser letzte Großmeister venezianischer Schule durchaus Kolorist und spielt mit den leicht schillernden Farben im Sinne geistreicher Unterhaltung, launischer Lust.

Besser in der Erhaltung und kräftiger in den Farben ist der vorzügliche Rabbinerkopf (Nr. 136, Abb. 11). Breit und frisch mit sprödem Borstenpinsel hingestrichen zeigt er im roten Karnat, im Blau und Rot des Mantels mit gelbem Futter, im weißen, mit Blau gemischten Kopftuch außerordentlich kräftige Akkorde vor grauschwarzem Grund. Zu dieser Fülle positiver Farben kommt der lebhafteste Ausdruck des Gesichtes mit den ein wenig seitlich gewendeten Augen und dem erregten Spiel sprudelnder Lichter bei konzentrischer Beleuchtung. Alles ist reizvolle, pikante Farbe, nirgends ein toter, klangloser Ton; durchaus in venezianischer Art ein geistreiches Spiel voll sinnlicher Pracht und ohne allzutiefe Verinnerlichung, aber auch ohne strenge Realität in Form wie Raum. Das sind echt italienische, rauschende Tonkoloraturen von sinnlicher Pracht, nicht stimmungsvolle, nordische Melodien. Ein anderer Kopf, der eines bärtigen Mannes ebenda (Nr. 139), eine Leihgabe der Stadt, hat nur Werkstattwert. Besser noch, aber eher von der Hand eines deutschen Schülers, ist die skizzenhafte Darstellung des hl. Hieronymus im Luitpoldmuseum, wo ein trüber, graubrauner Ton die ganze Darstellung wie mit einem Schleier umhüllt.

Von des Meisters Sohne, Giovanni Domenico Tiepolo (1727—1804), besitzt die Universitätssammlung mehrere Stücke. Bei der „Susanna im Bade“ (Nr. 140) fällt gegenüber dem immerhin festen Pinselstrich seines Vaters doch die flauere Verschwommenheit und die süßliche Verschmelzung der Farben unangenehm auf. Es ist ein sinnlich weiches Schimmern in verschiedenen Nuancen von Rosa. Hier ist sicher französischer Einfluß tätig, besonders bei dem Raffinement und der Eleganz des technischen Vortrages. Es ist nicht mehr naturechte, sondern degenerierte Sinnlichkeit in dieser Erotik unbestimmter Halbtöne. Zwei andere Stücke von der Hand des jüngeren Tiepolo, Skizzen zu zwei Supraporten in dem Kaisersaal der Residenz, ebenfalls Leihgaben der Stadt in der Universitätssammlung, gelten natürlich auch als Werke des Vaters. Aber es fehlt durchaus die Hand-



Abb. 12. Giovanni Domenico Tiepolo: Überwindung Belisars durch Konstantin. Würzburg, Universitätssammlung.

schrift, der geniale Strich des Meisters. Dazu ist der Auftrag 1753 tatsächlich an den Sohn ergangen, und dieser hat für jedes der drei Stücke in der Residenz 60 Spezies-Dukaten erhalten. Die beiden kleinen Skizzen geben „Die Überwindung Belisars durch Kaiser Konstantin den Großen“ (Nr. 141; Abb. 12) und den „Hl. Ambrosius, dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche verweigernd“. (Nr. 142). Da sich auch besonders auf letzterem starke Varianten zu der Ausführung in der Residenz zeigen, ist an der Originalität der Stücke nicht zu zweifeln. Gewiß vermissen wir den Geist des Vaters bei dem recht trübseligen Kolorit, dem das heitere Licht, die Freude fehlt, aber die Höhe künstlerischer Gestaltungskraft mit der echt barocken Fähigkeit zur Berechnung auf große Wirkungen hallt hier als ererbtes Gut nach.

Zum Schluß kommen wir zu einer Abteilung italienischer Malerei, die durch einige für unsern Bestand besonders gute Bilder vertreten wird: es ist die Landschaftsmalerei. Wir wissen aus der historischen Entwicklung der Renaissance, daß die großen Ansätze zu einer malerischen Raumgestaltung des Landschaftsbildes, wie sie in der ersten Hälfte des Quattrocento auftauchen, unentwickelt blieben dank der Entfaltung plastischer Formbildung. Die Landschaft schrumpft im Ausgang des 15. Jahrhunderts zu der Baum- und Felskulisse zusammen. Aus diesem Torso wächst im Barock die Architektur- und Theatermalerei heraus, deren Hauptvertreter Ferdinando Galli, gen. Bibiena (1657–1743) ist. Wir haben zwei Gouacheskizzen römischer Ruinen (Nr. 145/6), die bei der nahen Verwandtschaft mit seinen bekannten römischen Vedutenstichen ihm zugeschrieben werden können. Ein geistvolles, fast impressionistisches, durchsichtiges Farbenspiel in ganz hellen Tönen; durchsichtiges, fein prickelndes Licht; das Fehlen jeder plastischen oder räumlichen Realität charakterisiert sie als Werke des Rokoko.

Von landschaftlicher Wahrheit kann bei diesen spielerisch zusammengestellten Resten antiker Ruinen nicht die Rede sein. Energischer tritt die Architekturkulisse als struktiver, raumbildender Faktor bei Giovanni Paolo Pannini (1691—1764) auf. Er sucht wenigstens den Schein von Wahrheit oder Natürlichkeit zu wahren. Eine „ideale Flußlandschaft“ (Nr. 149) entwickelt in der delikaten Behandlung des silberschillernden, kühlen Lichtes ein gewisses koloristisches Raffinement. Blasses Grau, Blau und Grün, dazu ein wenig Gelb ergeben ein zitterndes Spiel feiner Rokokotöne, die mit spitzen Lichtern belebt, heiter hin und herschwingen. Der einheitliche Luftton macht den Hauptreiz des Bildes aus. Da die Figuren in ihrer Zierlichkeit und leichten Beweglichkeit ebenfalls von guter Qualität sind, da ferner die einzelnen Schüler noch nicht fixiert werden können, so muß vorläufig der Name des Meisters erhalten, trotzdem die Struktur des Bildes zu wenig klar für einen Italiener, das Kolorit zu flau und verschwommen erscheint. Andere Stücke der Universitätssammlung (Nr. 150/1) zeigen zwar dessen typischen Aufbau der Architektur-Landschaft, stehen aber in der Qualität der Malweise weit zurück. Sie sind darum in ihrer trüben Tönung und trocknen Technik bestenfalls als Kopien zu bezeichnen.

Gegenüber diesen rein dekorativen Landschaftsbildern, die ohne selbständige malerische Bedeutung am besten als Schmuckstücke in schönen Räumen zu denken sind, steht eine andere Gruppe von Landschaften, die in der Schule des Salvator Rosa (1615—1673) entstanden sind und für die wir auch einige Belege haben. Die Romantische Landschaft der Universitätssammlung (Nr. 147) zeigt drei Eigenarten dieses Stiles deutlich. Erstens ein letztes Grundes schon in der Renaissance (cfr. Schiavone) entstandenes, weiter von den Vlamen des 16. Jahrhunderts verarbeitetes Schema des Aufbaues, das heißt die bewußte Dreiteilung mit Hilfe einer mittleren Baumgruppe und zwei Seitenkulissen, zwischen denen der Blick in die Tiefe hineingeht. Dazu kommt das Motiv der starken Kontrastierung zwischen den dunklen warmen Vordergrundstönen und der bleichen, kühlen Ferne. Es resultiert bei aller architektonischen Struktur ein leidenschaftlicher Effekt von dramatischer Kraft und eine lebhafte räumliche Wirkung in den Überschneidungen und Tongegensätzen. Als dritter starker Akzent kommt die wilde Romantik in dem zerrissenen Spiel der Linien und der phantastisch düsteren Abendstimmung, in den springenden Lichtern überall auf Baumstumpf und Blattwerk bis hoch zu den Wolken, die tief eingetaucht sind in eine Fülle kühler, mehr oder weniger violetter Stimmungstöne der Atmosphäre. In dieser reichen Entfaltung der dunstigen Lufttöne scheint mir ein kleiner Hinweis auf nordische Künstlerhand zu liegen. Wir haben hier vielleicht einen deutschen Schüler der Salvator-Rosa-Gruppe vor uns. Die kräftigen Formbildungen bei den Figuren sind besonders charakteristisch und lassen vermuten, daß dieser Meister unberührt von den Neigungen des Rokoko zu mehr skizzenhafter Bildung noch in das 17. Jahrhundert gehört. Ein anderes Bild der Sammlung, die „romantische Talandschaft“ (Nr. 148), stimmt in allem so sehr mit diesem Bild überein, daß man zum mindesten gleiche Werkstatt vermuten muß. Auch sonstwo in Franken, etwa in Bamberg, bin ich verwandten Stücken begegnet, so daß man schon darum



einen fränkischen Meister der italienischen Schule annehmen kann. Die frühere Zuschreibung an Beich ist nicht mehr zu halten.

### Die französische Schule

Die Führung in der klassizistischen Kunst, sei es in der reliefartigen Gruppenbildung der Figuren, sei es in der architektonischen Gliederung der Landschaft, übernehmen bald die in Italien geschulten Franzosen. Was wir von ihnen besitzen, möge hier erledigt werden. Dem Nicolas Poussin (1594—1665) wurde immer ein Bacchanal (Nr. 480) zugeschrieben, das nicht einmal als Kopie nach einem Bild des Meisters gelten kann. Die mangelhafte Schärfe der Zeichnung könnte ja dem Kopisten zu Schuld gegeben werden. Aber das Fehlen klarer Komposition in jener festen Reliefformung, wie sie der Meister zu bringen pflegt, schließt die Vorlage eines Originals von Nicolas Poussin überhaupt aus. Der Typ der Gestalten, wie der dünne Farbauftrag auf grobe Leinwand und die kühle Tönung zeigen seine Manier. Wir werden darum an irgend einen der vielen, noch unbekannten Schüler denken müssen. Die Verstreutheit der Figuren und die Flaueit der Töne drücken den Wert des Bildes wesentlich herab. Namen vermag ich nicht zu nennen. Am meisten Ähnlichkeit mit Poussins Manier zeigen die kleinen, rundlichen Kinder. Zwei große Landschaften in der Art des Nicolas Poussin haben durchaus schulmäßigen Charakter und sind trotz gewisser dekorativer Werte im struktiven Aufbau des Ganzen ohne Bedeutung. Eine stumpfe, düstere Farbe ist ohne Reiz, und die Gruppierung zeigt keine klare Struktur. Besser steht es mit einer Landschaft von Gaspar Poussin (1613—1675), dem begabtesten Schüler des Nicolas Poussin (Nr. 483). Die kühlen, silberschillernden, lichtgrünen Töne entsprechen durchaus seiner Manier. Das Format, langgestreckt und niedrig, weist deutlich auf die einstige dekorative Verwendung des Stückes als Wandstück im Innenraum hin, wodurch sich die etwas flüchtige Behandlung erklärt. Die übrigen demselben Künstler zugeschriebenen Bilder sind wertlos. Claude Lorrain (1650—1682), der andere Hauptmeister der französischen Schule, neigt noch mehr als Poussin zu architektonischem Kulissenaufbau. Er ist der Lektor der Landschaftsarchitektur gewesen und Pannini, wie die meisten Landschaftsmaler des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts, sind nicht nur im struktiven Aufbau, sondern auch in der eigenartig delikaten Silbertönung von ihm beeinflußt. Nur vergißt er nie, den Bildraum als eine volle Wesenseinheit zu nehmen. Die Tiefenvorstellung ist ebenso wie die malerische Bewertung in abgestimmter Atmosphäre lebendig. Die Direktion der Universitätsammlung hat vor einigen Jahren eine mit „Claudio“ bezeichnete Landschaft erworben, die leider wegen der Härte der Farben und der manieristischen Technik — glatt auf rotem Untergrund sind die Farben aufgetragen — nicht als Original angesehen werden kann. Es fehlt durchaus jenes Vibrieren zarter Lufttöne, dessen Delikatesse bei Claude unübertroffen ist. Das Bild ist nur als späte Kopie nach einem uns nicht bekannten Original zu bezeichnen. Weiterhin ist François Millet (1642—1679) mit einigen, nicht hervorragenden Stücken, die doch nur der Werkstatt zugeschrieben werden können, vertreten. Interessant ist eine kleine Land-



schaft mit Architekturkulis (Nr. 496) von Gabriel Perelle († 1675), die in dem kühlen, durchsichtigen Kolorit, den blauen Tönen der Ferne, dem lichten Gelbgrün des Vordergrundes eigenartige Erinnerungen an die vlämischen Landschaftsmaler des frühen 17. Jahrhunderts erkennen läßt.

### Die niederländischen Schulen

Übergehend zu den Niederländern treffen wir aus der Glanzzeit des 15. Jahrhunderts nichts an, abgesehen von einem Christuskopf mit Dornenkrone (Nr. 286; Abb. 13), einer Leihgabe der Stadt in der Universitätssammlung. Das bleiche, ins Grünliche schillernde Karnat, das dunkle Haar, ein kühles Rosa im Gewand und die grüne Dornenkrone geben vor blauem Grunde ein kräftiges Spiel in immer noch metallisch glänzenden Lokalfarben ab, die jedoch anfangen, einem kühlen Luftton untergeordnet zu werden. Speziell die Glätte des dicken Farbauftrages mutet quattrocentistisch an. Das erinnert ebenso wie der derbe, aber ausdrucksvolle Typus des Gesichtes mit der starken Betonung des Knochengestüses in den entwickelten Kinnbacken an Albert Bouts, resp. an Bilder, die ihm und seiner Schule zugeschrieben werden. Dieser auch als „Meister der Himmelfahrt Mariä“ genannte Künstler ist noch nicht greifbar. Man gruppiert um ihn Bilder, die im Stile seines Vaters Dirk Bouts gehalten doch schon deutlich den Einfluß von dessen Schüler, dem Hugo van der Goes, sei es in den ausdrucksvollen herben Gesichtstypen, sei es in einer mehr bleichen und durchsichtigen Lichttönung, erkennen lassen. In diese Schulrichtung aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts gehört unser Bild hinein. Weniger erfreulich ist eine bisher dem Gerard David zugeschriebene Madonna in der Universität (Nr. 287), die nur mehr als Kopie nach einem verschollenen Original bezeichnet werden muß. Wir begegnen ihr öfters, so in Darmstadt oder Palermo; vielleicht steht letztgenanntes Stück



Abb. 13. Albert Bouts: Christus mit Dornenkrone.

dem Original am nächsten, dessen Autor aber keinesfalls Gerard David selbst, sondern nur ein Meister seiner Umgebung gewesen ist.

Besser ist das 16. Jahrhundert vertreten. Zunächst kommen einige Porträts in der Universitätssammlung, Leihgaben aus städtischem Besitz, in Betracht. Voran steht das Brustbild einer jungen Frau (Nr. 288), früher mit Unrecht und wohl nur wegen des Renaissance-Kostümes dem Hans Holbein d. J. zugeschrieben. Das Bild hat bei einer früheren Restauration an der Oberfläche, besonders im Gesicht, stark gelitten. Es läßt sich nicht mehr genau feststellen, ob die mehr allgemeine Behandlung der Formen und das Fehlen sorgfältiger Detaildurchbildung nicht auch ein gut Teil diesen späteren Änderungen zuzurechnen sind, oder ob diese breitere Behandlung ganz aus dem Fortschritt zum Cinquecento erklärt werden muß. Es ist einer der vielen namenlosen vlämischen Meister aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, deren Gruppierung noch sehr im Unklaren steckt. Man benennt sie gewöhnlich nach irgend einem Hauptwerk als „Meister von St. Sang“, oder „Meister der Magdalenenlegende“, mit dem unser Bild in der etwas plumpen Formbildung manches gemeinsam hat. Die Farben sind hart und kalt: blaues Mieder, kaltrote Samtärmel, rötliches Karnat, grauer Grund, ohne daß Lichttönung oder Farbenakkord eine einheitliche koloristische, resp. malerische Wirkung hervorbrächte.

Im interessanten Gegensatz zu den breiten Formen in kühlem Ton steht das Porträt der Edelfrau Justine von Wassenauer (Nr. 289, Abb. 14, Leihgabe der Stadt) von Jan Mostaert aus Haarlem (1475—1555/6). Als Hofmaler der Statthalterin Margarete von Österreich war er besonders als Porträtmaler tätig und hat sein Bestes im Halbfigurenbildnis geschaffen. Unser Stück gehört in der minutiösen Feinheit der Durchführung, den reichen glanzschillernden, mit kleinen Lichtern belebten und zwar zumeist warmen Farben zu dem Besten, was wir von ihm besitzen. Gewiß offenbart er sich in dieser Sorgfalt und Präzision der Ausführung als echter Holländer gegenüber jenen mehr allgemeinen Typen der vlämischen Schule. Malerisch wirksam ist, wie der Künstler zwar die Büste, die in der Disposition zu dem schmalen, steilen Rahmen durchaus ähnlichen Stücken seiner Hand entspricht, mit spitzem Pinsel und in zierlicher Zeichnung sorgsam herausholt, aber den landschaftlichen Hintergrund zu gewisser kontrastlicher Wirkung breit und tonig behandelt. In der Porträtbüste ist der Künstler der getreue Detailrealist, der im Spiel des Lichtes auf einer glatten Oberfläche und in dem Glanz der Stoffe seine koloristischen Neigungen entwickelt, während er in der kühlen, dunstigen Gesamttönung der Ferne malerische Qualitäten entfaltet. Vorn sind die satten und warmen Farben — rotes Mieder, brauner Pelz, leicht rötliches Karnat, dunkles Haar, feine Stickereien im Goldton getupft auf dem Kissen — auf einen bräunlichen Grundton eingestellt, dem im Hintergrund kühle Stimmungen, lichte, durchsichtige und stumpfe Farben in dem violettlichen Rot der Häuser, dem matten Grün und Grau der Ferne voll lichtdurchtränkter Atmosphäre entgegenstehen. In die Nähe dieses Meisters ist das schlecht erhaltene Porträt eines Mannes mit langem, grauem Bart zu setzen (Nr. 290, Leihgabe der Stadt). Freilich steht es nicht auf gleicher Höhe wie das vorige. Immerhin zeigt sich auch hier



ABB. 14. JAN MOSTAERT: JUSTINE VAN WASSENAER.  
WÜRZBURG, UNIVERSITÄTSSAMMLUNG.





kleine, spitze Zeichnung, rötlich gestimmtes Karnat; das Gewand hat mehr braune Töne; am meisten fällt die Einfarbigkeit des Hintergrundes ab, der in Schwarz mit glatten Farben gemalt rein flächenhaft wirkt und keinerlei malerische Reize entfaltet. Die Zeit drängte damals auch in Holland von dem Detail weg zur Verallgemeinerung, zur Vereinfachung. Freilich ist grade den Holländern dieser Verzicht auf die angeborene Freude am Kleinen, das Aufgeben intimen Naturstudiums nicht gut bekommen. Sie treten bald zurück im Kreise der niederländischen Künstler, wobei gewiß die politischen Verhältnisse ungünstig mitgewirkt haben.

Besser steht es bei den Vlamen, denen die italienische Schulung zur Entfaltung einer eigenartigen, mehr romanischen, dem germanischen Norden immer mehr gegensätzlichen Auffassung verhilft. Das Porträt eines Jünglings (Nr. 296) ist gewiß nicht von der Hand des Anthonis Mor (1519–1577) selbst, aber es charakterisiert dessen Art und die künstlerischen Absichten der Zeit. Man ist im Anschluß an oberitalienische Meister vornehmer, eleganter geworden, man gefällt sich in glatten, schillernden Seidengewändern und spielt gerne mit kühlem Silberglanz. Kokett ist der Jüngling mit dem langen, blonden Haar und zarten Fingern, in ein weißseidenes Gewand gekleidet; er hebt sich mit seinem bleichen, ganz wenig rosa getönten Karnat hübsch von dem lichtblauen Grund ab. Das Bild ist später übrigens vergrößert mit einem aufgemalten Rahmen versehen. Sicher spricht die spitze Zierlichkeit der Zeichnung für eine relativ frühe Zeit, das heißt für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Typischen Hochrenaissancecharakter trägt dagegen ein breit gemaltes Männerporträt von Nicolaus Neufchatel, der, in der Antwerpener Schule aufgewachsen, 1561 nach Nürnberg kam und dort 1590 gestorben ist. Das Porträt stellt laut Bezeichnung auf dem Brief, den er in der Linken hält, Erberz Wilhelm Fürleger dar, den wir in der Münchener Pinakothek (Nr. 664) von demselben Meister gemalt wiederfinden. Unser Stück ist leider so verdorben, daß man es nur mehr als Ruine bezeichnen darf. Das rötliche Karnat ist dünn und jeder Glanz der Farbe dahin. Man kann sich nur in der Phantasie den tiefen, weichen Ton des dunklen Gewandes, das Schillern des Lichtes auf dem Pelzkragen und den scharf gebrochenen Falten des seidenen Ärmels, ferner die breite Formgebung in dem vollen Gesicht und den Händen vorstellen. In jedem Fall macht sich in der imposanten Massigkeit der Erscheinung, die ganz anders als bisher den Rahmen oder vielmehr den Bildraum mit dreidimensionaler Körperlichkeit füllt, eine weitere Entwicklung geltend. Die Darstellungsmittel sind immerhin schon monumentaler Art, viel mehr als bei den gleichzeitigen deutschen Malern.

Aber auch in den südlichen Niederlanden wird bald wieder neben fortschreiten-der Stilisierung auf große Formwirkung hin ein gesundes Naturstudium bemerkbar. Gute Beispiele dafür sind zwei tüchtige Männerporträts von Pieter Pourbus (1541–84 in Brügge tätig). Das eine Stück im Luitpoldmuseum ist signiert und datiert: P. Pourbus faciebat AN DNI 1565, das in der Universitätsammlung (Nr. 297) datiert 1570. Beide Bilder zeigen die peinliche Sorgfalt des ziselierenden Goldschmiedes in der Durchführung des Details und der glatten Politur der metallischen, glänzenden Oberfläche. Es ist nicht hoch-



Abb. 15. Flämischer Meister um 1600: Doppelporträt. Würzburg, Luitpoldmuseum.

tönende, schwunghafte Rhetorik, sondern schlichte Weise; die individuellen Formen sind durchaus getreu in strenger Anlehnung an die Natur gebildet. Sie sind greifbar und real von fast pedantischem Ernst und großer Sachlichkeit. In gewisser Distanz steht zu ihnen das Doppelporträt eines älteren Mannes mit einem Knaben in kurzem Brustabschnitt im Luitpoldmuseum (Abb. 15). An Stelle zeichnerischer Schärfe tritt hier runde, volle Formbildung und breite Lichtführung in hellen, durchsichtigen Tönen, wo das Einzelne der Form nicht mehr gleich hart hervortritt. Das Wichtigste ist vielleicht die Entwicklung eines gemeinsamen Lufttones, der das Karnat bleich stimmt und mit dem Hellgrau des Grundes zusammenbringt. Die plastische Form ist nicht mehr die in kleinlicher Genauigkeit durchgezeichnete Naturerscheinung, sondern dreidimensionale Körperlichkeit, die sich rund und voll in den Raum einschmiegt. Ebenso verlieren Lichter und Schatten ihre Sonderstellung, ihre kontrastliche Härte gegeneinander. All das erinnert schon an Rubens, nur fehlt dessen lebensvolle, warme Farbgebung. In jedem Falle ist der Maler ein Vlame aus dem Ende des 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Das Bild wird mit Unrecht als Kopie bezeichnet; ich halte es für ein Original, nur vermag ich keinen Künstlernamen zu nennen. Übrigens ist das Motiv des Doppelporträts schon im 16. Jahrhundert sehr beliebt. Zuerst sind gewöhnlich die Büsten klar in scharf schneidender

Silhouette herausgearbeitet und in etwas steifer Gegeneinanderstellung gegeben. Diese Auflockerung der strengen Komposition, wobei die Köpfe ohne Büste und ohne architektonischen Hintergrund in verschiedenartigen Wendungen gegeben sind, gehört schon in das vlämische Barock.

Was Rubens an breiter Behandlung und kräftiger Farbgebung dazugebracht hat, dafür hat ein vollbezeichneter Satyrkopf (Nr. 327) von Jacob Jordaens (1593–1678) als Beispiel zu gelten.

Warme Farben mit viel Braun in den Schatten, breite Lichter und vorzüglich an Stelle glatter Farbenverschmelzung ein energischer Pinselstrich, der die Töne in kräftigem Auftrag unvermischt nebeneinander setzt, so daß die Tongrade sich erst im Auge des Beschauers miteinander zu kräftiger Wirkung und plastischer Modellierung verbinden.

Es ist interessant, die holländische Auffassung im Porträt entgegenzuhalten. Das Bild eines Ritters (Nr. 387; Abb. 16) von Jan van Ravesteyn (1572–1657) ist ein gutes Dokument holländischer Art, wie sie sich im 17. Jahrhundert entwickelt hat. Bei den Vlamen greifbare, festgerundete Form, wo Licht und Farbe gemeinsam an der plastischen Verkörperung der Erscheinung



Abb. 16. Jan A. van Ravesteyn: Jugendlicher Ritter. Würzburg, Universitätssammlung.

arbeiten, bei dem Holländer erscheint die Form als farbiges Licht. Das Kolorit tritt nicht mehr als ein mit festen Schatten modellierender Bestandteil der Büste auf, sondern es verliert die Konsistenz und zerfließt im Licht. Die Farben erscheinen als verschiedenfach schillernde Lichter, als höhere oder tiefere Grade eines einheitlichen Gesamttones, der hier bewußt auf ein kühles Grau gestimmt ist. Vor dem duftigen Grau der Wand steht als überleitender Ton zu dem warmen Gelb im Wams ein etwas festeres Grau in den Ärmeln und im Gewand. Weiterhin ist Weiß und Schwarz im Gewand, während das rosa getönte Karnat den wärmsten Ton anschlügt. Überall tritt die Form als plastisches Objekt zurück und die Farbe wirkt als Glanz und Lichtwert.

Wenn hier Farben wie Lichter durchsichtig erscheinen, gewinnen sie in der Entwicklung unter Rembrandts Führung mehr Kraft und Tonwerte. Das Halbfiguren-



porträt eines jungen Mannes (Nr. 388, Abb. 17) von Jacob Adriaens Backer (1608–51) ist ein vorzügliches Dokument für diese fortschreitende Verdichtung der Farben. Auch hier herrscht Grau: aber an Stelle jenes dünnen Lichtglanzes an der Oberfläche entwickelt sich eine mehr tonige Masse. Grau ist der Grund, grau das Gewand und der Mantel, aber die Tönungen entwickeln sich als verschiedene Verstärkungen oder, besser gesagt, erhöhte Dichtigkeitsgrade eines gemeinsamen Tones, der als Luftton des Grundes durchsichtig, als Materie des wollenen Mantels voll und massig wirkt. Auch das Karnat besitzt nicht mehr wie auf vorigem Bild einen koloristischen Sonderwert, der entfernt an frühere Lokalfarbe erinnert, sondern ist durchaus auf das Helldunkel im Bilde, d. h. auf Grau gestimmt. Das Fleisch ist zugleich massiger geworden, aber auch weicher vom Licht aufgelockert. Dieser Gesamtton ist das Wesen, die Seele der räumlichen Materie, die wir als Licht- und Luftraum in der Vorstellung haben, bewußt oder unbewußt in uns tragen. Das sind male-  
rische Schöpfungen, bei denen die koloristischen Werke zurücktreten und die Helldunkeltönungen den Hauptreiz ausmachen, so daß sie schon in der Schwarz-weiß-Reproduktion sprechen.



Abb. 17. J. A. Backer: Junger Mann. Würzburg, Universitätssammlung.

Dabei muß auf die sichere Berechnung, mit der die Künstler damals Wirkungen steigern, hingewiesen werden. Die Lichter sind auf dem weißen Kragen und an der Kette bewußt mit spitzem Pinsel aufgesetzt, um durch den Kontrast die Weichheit der Tonmodellierung im Gesicht herauszuholen. Die ziemlich eintönig beleuchtete Wand des Hintergrundes gibt einen weiteren Gegensatz zu der Fülle an Lichtabstufungen im Gesicht, das in das Lichtzentrum — nicht in das geometrische Flächenzentrum — gerückt ist.

Von geringerer Bedeutung sind zwei Porträts der Universitätssammlung (Nr. 400 und 401) von der Hand des Dirck van Voorst, eines um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Utrecht tätigen Meisters. Die Farben sind schon wieder nüchtern und trocken geworden, sie haben nichts mehr von den malerischen Licht- und Raumwerten bei Rembrandt, dessen Gegenständlichkeit der Farbe in ihrem positiven Raumwert als das eigentlich Geniale seiner gewaltigen Vorstellungskraft



erscheint. Wie sehr die dritte Generation des Jahrhunderts sich von jenen male-  
rischen Problemen abwandte, wie elegante Oberflächlichkeit und glatte Kleinmalerei  
als Anzeichen des Verfalls auftreten, das dokumentiert ein immerhin nicht reiz-  
loses Frauenporträt in der Universität (Nr. 410) von Godfried Schalcken  
(1643—1706). Signiert mit vollem Namen und datiert (1675) gehört es noch in  
die gute Frühzeit des später ganz abgeglätteten Meisters. In metallisch harten,  
glänzenden Farben gemalt, ist alles auf ein kühles Rosa im Fleischton wie im  
schillernden Seidengewand gestimmt; auch das blonde Haar strahlt in glatten  
Lichtern. Eines ist klar: französischer Einfluß und höfische Salonmanier haben  
hier wieder einmal die rassige Volkskunst germanischen Geistes ruiniert. Das  
ist das Ende holländischer Eigenart in der Kunst gewesen, und in Flandern ist  
es nicht besser gelungen.

Die gleichen Entwicklungsreihen, wie sie hier im Porträt vorgeführt sind, zeigen  
sich natürlich auch auf den anderen Gebieten der niederländischen Malerei. Eine  
besondere Eigenart des 16. Jahrhunderts ist das großfigurige Genre gewesen, das  
sich natürlich von den großfigurigen Darstellungen aus der Bibel oder aus der  
antiken Mythologie, resp. der Allegorie entwickelt hat. Eine Susanna im Bade in  
der Universität (Nr. 293), mit großer Wahrscheinlichkeit dem Jan van Hemessen  
(1500—1560) zugeschrieben, zeigt unter italienischem Einfluß ins Herkulische  
entwickelte Formen bei harter Bildung und scharfer Umrißzeichnung. Die Farben  
sind unerfreulich glatt und bunt; das Karnat, das bei den Männern ins Rotbraune  
geht, bei den Frauen bleicher und schmutziger wird, ist ohne Reiz. In die gleiche  
Rubrik des großfigurigen Genres gehört eigentlich die Gemüsehändlerin der Uni-  
versitätssammlung (Nr. 469) von dem Utrechter Maler Joachim Antonijs  
Wtewael (1566—1638). Das Bild wurde früher ebenso wie eine Kopie in der  
Dresdener Galerie dem Snyders zugeschrieben. Es ist interessant, zu sehen,  
wie der Holländer, der übrigens hier in Anlehnung an den Hauptmeister des groß-  
figurigen Genres, den in Antwerpen tätigen Holländer Pieter Aertsen, arbeitet,  
die Figur zurückstellt und sein Interesse dem großen Stilleben zuwendet. Er ent-  
faltet ein reiches Spiel von kühlen Farbnuancen in Blaugrün, Blaugrau und Blau-  
violett; ein kräftiges Rot im Gewand der Frau und im Karnat belebt diese  
etwas kalte Tonstimmung der großen Rübenköpfe und Gemüse.

Der Hauptmeister der großfigurigen Komposition, der die monumentale Gruppen-  
bildung im barocken Altarbild für den Norden gebracht hat, Peter Paul Rubens  
(1577—1640), ist immerhin mit einer kleinen eigenhändigen Skizze vertreten.  
Diese „Entführung der Europa“ der Universitätssammlung (Nr. 319; Abb. 18)  
wurde bisher immer auf Grund eines von Cornets Schut ausgeführten Stiches  
diesem Rubensschüler zugeschrieben. Aber die übersprudelnde geistvolle Weise,  
die geniale Leichtigkeit der Erfindung, die Frische und das Treffende des Striches  
lassen keinen Zweifel an der Originalität des Meisters. Mit lichtem Braungelb oder  
Braungrau grundiert er, mit flottem Pinselstrich in dunklerem Ton zeichnet er  
oder deutet vielmehr die Umrisse und die wichtigsten Bewegungsrichtungen der  
Figuren wie der Gewänder an. Hie und da wird ein flüchtiges, liches Blau, Gelb,  
Rosa, Weiß aufgesetzt, und aus dem duftigen Hauch des blassen Grundes model-

liert sich der weiche, rundliche und zur Formvorstellung geschickt in der Achse gedrehte Körper der Europa, wachsen der Stier, die Putten und anderen Nebenfiguren zur Erscheinung empor. Das flatternde leicht hingestrichene Gewand versinnlicht in der lebhaften Schwingung weiterhin den Raum, ebenso wie die um jene im Lichtzentrum stehende Hauptgruppe geschickt komponierten Figuren durch ihre Diagonalentfaltung in die Tiefe hinein die Raumvorstellung steigern sollen. Der lichte Farbton, die rundliche Bildung der Form, der Glanz des Lichtes und die ganze technische Behandlung mit bräunlicher Grundierung weisen auf die Zeit um 1625, in der er seine genialen Skizzen zu den Teppichen mit den Sakramenten u. a. m. geschaffen hat. So finden wir auf dem Sieg des Abendmahles über den Götzendienst in Madrid die gleiche starke Beweglichkeit, ferner in der Komposition wie bei den Einzelercheinungen verwandte Motive. Als ein besonderes Charakteristikum für Rubens' Handschrift sind die runden Augen mit dem weißen Punkt zu bezeichnen. Was sonst in der Sammlung Rubens genannt wird, ist bedeutungslos. Eine für echt angesehene Skizze<sup>6)</sup> zur Konstantinsschlacht (Nr. 322) kann nur als Kopie gelten. Man möchte sie fast als absichtliche Fälschung des 19. Jahrhunderts bezeichnen, so klanglos sind Kolorit wie Zeichnung. Ähnliches ist von einer Gruppe des Silen zwischen Bacchant und Bacchantin (Nr. 328) zu sagen, früher dem Rubens, neuerdings dem Jordaens zugeschrieben. Das Bild ist in der glatten Malweise ohne Reiz und zweifellos nur eine Kopie nach Jordaens; eine Bezeichnung auf der Rückseite MDCXC = 1690 bestätigt dies. Das Original mit einigen Veränderungen befindet sich im Palazzo Bianco zu Genua, das zwar dem Rubens zugeschrieben, aber sicher von Jordaens ist. Ein Beispiel dafür, daß die kräftigere Schattengebung und Formgestaltung bei starker Seitenbefeuchtung aus italienischer Schule von Caravaggio stammt, haben wir in einem „Klarinettespieler“ der Universitätsammlung (Nr. 331) von der Hand des Adam de Coster (1586—1643). Die erste Anregung zu diesen intensiven Lichtmotiven gab natürlich die Interieurbeleuchtung bei Kerzenlicht, was wir auch hier wiederfinden: ein hartes, rötliches Licht, stark einseitig und mit tiefen Schatten verarbeitet, wobei die Form wiederum metallisch glatt und fest wird. Unter den Werken der Rubensschule zeichnet sich ein „Aeolus den Winden gebietend“ von Abraham Janssens (1575—1632) durch große, z. T. energische Aktivität in den Bewegungen aus, während die Farbe trübe ist und noch nichts von Rubens' entwickelter koloristischer Manier erkennen läßt. Flauer in der Formgebung, aber auch reizvoller in den Farben ist ein Franz Wouters (1612 bis 1659), Jupiter und Kallisto darstellend und dem Rubensbild in Cassel verwandt. Eine Abraham Diepenbeeck zugeschriebene „Mutterliebe“ hat kein Anrecht auf Echtheit. Das Original befindet sich in der Schönborn-Sammlung auf Schloß Pommersfelden. Eine Ruhe auf der Flucht von Pieter van Avont (1600—1652) ist als auf Alabaster gemaltes Bild mehr eine Kuriosität und wirkt in den wässerigen Tönen und der kraftlosen Formgebung süßlich. Die vlämischen Genremaler sind, wie übrigens auch die holländischen, nur sehr

<sup>6)</sup> W. Pinder, Münchner Jahrbuch, 1906, S. 65.



ABB. 18. PETER PAUL RUBENS: ENTFÜHRUNG DER EUROPA. SKIZZE.  
WÜRZBURG, UNIVERSITÄTSSAMMLUNG.





mäßig vertreten. Die kleinfigurige Staffage verbindet sich schon früh mit reichem landschaftlichen Grund. Im 16. Jahrhundert herrschen Motive aus der antiken Mythologie oder Allegorien vor, wobei jedoch die Landschaft dominiert. Man fühlt überall den Einfluß Italiens, besonders in den Figuren. So zeigt eine dem Jan Breughel dem Älteren (1568—1625) nahestehende „Musizierende Gesellschaft“ in der Universität (Nr. 299) bei den Figuren stark von den Venezianern, von Tintoretto beeinflusste Typen und Farben, helle Töne in kaltem Rot, Blau, Gelb, ein grau gestimmtes Karnat u. a. Die Landschaft, die allein vielleicht von der Hand des sogenannten „Samtbreughel“ ist, — schon früh trennen sich Staffage- und Landschaftsmaler — zeigt den ausgesprochenen Charakter des vlämischen Landschaftsbildes im 16. Jahrhundert. Vor allem interessiert den Maler der Gesamtton des Fernbildes, in dem ein phosphoreszierendes Blaugrün vorherrscht mit feinen Überleitungen zwischen den wärmeren Farben vorne und den durchsichtigen, blauen Tönungen der Ferne. Das Licht bringt ein Zittern und Vibrieren, ein überreiches Spielen in diese kalten, kristallinen Farben. Die vielen kleinen, spitzen Lichter auf all den Blättern haben etwas prickelnd Pikantes, und so resultiert vielmehr ein rein koloristisches Kunststück. Der realistische Effekt, der gewiß dem Künstler vorstand, tritt stark zurück; wir denken eher an einen schönen Teppichvorhang — und diese interessante Tönung geht zweifellos auf die vornehmen blaugrünen Grundtöne des vlämischen Gobelins zurück — denn an große, räumliche Wirklichkeit. Gewiß sollen die dunklen Kulissen, am Rande rechts und links aufstrebend, eine gewisse Raumvorstellung wecken; aber sie haben, schon nach ihrer Ableitung aus der italienischen Renaissance zu urteilen, auch eine rein dekorative Bedeutung. Kein Theater ohne illusionistische Wirkungen. Die übrigen Stücke desselben Genres in der Universität (Nr. 300, 302—307), bald Hendrik van Balen, bald Franz Franken d. J. oder Paul Bril genannt, können übergangen werden. Bezeichnend ist, daß diese Künstler fast immer irgendwo bei den Vordergrundsfiguren einen warmen, roten Farbfleck bringen, womit sie die Eintönigkeit des Blaugrün ein wenig beleben wollen. Ebenso charakteristisch ist, daß sämtliche Landschaften mit viel zu hoher Horizontlinie gegeben sind. Die eigentümliche Phantastik, die in diesen magisch beleuchteten Landschaften lebt, kommt auch gerne bei den Effekten der Nachtbeleuchtung mit dem flackernden Rot der Kerzen oder brennender Städte zum Ausdruck. So etwa auf dem „Sodom und Gomorrha“ in der Universität (Nr. 301) des seltenen Malers Peter Schoubroeck, der 1598 in der Kolonie niederländischer Maler zu Frankenthal auftaucht, aber schon 1608 als verstorben genannt wird. Phantastisch wirken die unruhigen Lichter und roten Farbenspiele der brennenden Feuer zusammen mit dem Blaugrün der Ferne. Im übrigen gliedert sich die Landschaft ruhig in zwei Hälften: links hebt sich die Vordergrundskulisse mit den dunklen beschatteten Teilen deutlich in scharfer Silhouette von der breiten Hintergrundslandschaft ab, die sich rechts ziemlich hoch im Rahmen, in die Tiefe hineinschichtet. Immerhin sind es stark kontrastliche Motive, die in dem Gegeneinander der dunklen Vordergrundskulisse und der reich aufgelichteten Hintergrundsparten entwickelt werden.

Bis man zur Erkenntnis der Stimmungseinheit im Bildraum gelangt, hat es noch einige Zeit gedauert. Es bedurfte sehr vieler Studien und Kämpfe, deren Verlauf sich deutlich in der außergewöhnlich reichen Kollektion vlämischer Landschaftsbilder aus der Zeit des Übergangs vom 16. zum 17. Jahrhundert in der Universitätsammlung verfolgen läßt. Da ist zunächst die Landschaft mit Dorf (Nr. 315), ca. 1610 entstanden, interessant, ebenso wie eine mit der gefälschten Inschrift des „J. Wynans“ versehene „Waldige Landschaft“ (Nr. 316, aus Staatsbesitz), wegen der fortschreitenden Erweiterung des Kulissenmotives. An Stelle der beiden Seitenkulissen mit dem Tiefenblick in der Mitte tritt das Dreikulissensystem. Es wird eine mächtige, dominierende Baumgruppe in der Mitte aufgerichtet, die von den Randkulissen durch Ausblicke in die Ferne geschieden wird. Dadurch erhält das System eine reichere Belebung, und durch das Spiel der Überschneidungen werden die Tiefeneffekte vielfältiger, bewegter. Charakteristisch für den Beginn des 17. Jahrhunderts ist, daß sich der tiefe Ton des Vordergrunds allmählich auflichtet und abstimmt; er geht in ein etwas schmutziges gelbliches Grün über, ebenso wie das frühere kristallinische Kobaltblau der Ferne durchsichtiger wird und mehr in grauen Dunst gehüllt erscheint. Weiterhin sehen wir auch die Tiefengruppierung im Aufbau des architektonischen Gerüsts stärker werden. Durch die Verrückung der Kulissen in verschiedene Pläne kommt deutlich eine starke Diagonalrichtung heraus. Wir sehen dazu, wie die entwicklungsgeschichtliche Tendenz konsequent auf den Ausgleich jener starren Kontraste und auf eine mehr malerische Entfaltung des Raumes mit Hilfe von weichen Übergängen erstrebt wird. In diese Gruppe gehört auch Roeland Savery (1576—1639), dessen „Orpheus unter den Tieren“ (Nr. 312), bezeichnet R. Savery F E 1634, leider keine besonders gute Arbeit ist. Die beiden andern ihm zugeschriebenen Bilder können bestenfalls nur als Schulstücke gelten.

In jedem Fall ist das architektonische Kompositionssystem nicht nordisch, sondern hat sich auf Grund bewußter Doktrinen italienischer Gruppenkomposition entwickelt. Die Führung zur Überwindung dieses fremdländischen Motives übernimmt Jodocus de Momper (1564—1635). Sein Verdienst ist es vorzüglich, eine neue künstlerische Absicht jener andern bewußt entgegengestellt zu haben. Sie ist durchaus koloristischer Art. Der Künstler entwickelt deutlich eine ganz bestimmte Nuance im Luftton, die zugleich die für das vlämische Kolorit charakteristische Grundfärbung im landschaftlichen Ensemble werden sollte. Es ist ein kreidiger, glatter Ton, dem bald ein kühler Rosaschimmer, bald etwas Gelb beigemischt wird. Seine „Landschaft in der Vogelperspektive“ (Nr. 310) zeigt noch die alte Kulissengliederung. Auch in der Farbe erkennen wir das Kontrastliche des bräunlichen Vordergrundes zum blauen Hintergrund. Aber es wird bedeutend gemildert; alles ist luftiger, durchsichtiger. Dem Blau der Ferne mischt sich ein leicht violettlicher Ton bei und es entwickelt sich eine Dunst-atmosphäre, die das bisher gerne kleinlich herausgeholte Detail umhüllt. Wichtig ist ein liches Graugelb, das überleitend und vermittelnd auftaucht. Grade dieser Ton ist als Luftton neu und wichtig, da er in seinem leichten, belebenden Glanz mehr und mehr zum atmosphärischen Gesamtton in der vlämischen Land-



Abb. 19. Jodocus de Momper: Felsige Landschaft. Würzburg, Universitätsammlung.

schaft wird. Ein meisterliches Beispiel dafür ist eine entzückende „felsige Landschaft“ (Nr. 309; Abb. 19), bezeichnet und datiert: J. M. 1601. Gewiß macht sich auch hier das Kulissenschema geltend in dem Wechsel von dunklen und hellen Farbschichten, so daß eine streifenartige Staffelung übereinander herauskommt. Aber es legt sich, besonders schön und delikate in den Felspartien, jener silberschillernde, in der lichten Luft zitternde, kühle Glanz zart über das Ganze. Das ist die charakteristisch vlämische Klangfarbe, die durch David Teniers d. J. auch in das Genrebild gebracht wurde. Ein drittes Bild, das „Kanalufer“ (Nr. 311), wurde neuerdings auch als ein Werk seiner Hand erkannt. Die dunstige Schwere der Atmosphäre kommt hier noch kräftiger heraus. Realistisch weiter fortgeschritten, aber dabei plump und geistlos erscheint Adam Willaerts (1577—1662) in zwei Seestücken, die beide bezeichnet und datiert sind. Die „Marine“ (Nr. 350) aus dem Jahre 1630 zeigt eine gewisse Verstärkung der atmosphärischen Stimmung, aber die mangelhafte Gliederung und das ungeschickte große Format lassen eine intime Wirkung nicht aufkommen. Besser ist der „Seehafen- mit Fischmarkt“ (Nr. 351) von 1651, auf dem das Blau der Ferne durch Grau ersetzt ist. Unbedingt delikater ist eine dem Jan Wildens (1586—1653) vielleicht nicht mit Recht zugeschriebene „Gebirgslandschaft“



(Nr. 352). In der Komposition zeigt sie die alten Seitenkulissen wie eine mittlere Bergkulisse und schließt sich auch im Kolorit noch der frühen Weise an. Aber hier wirkt der blaugüne Glanz der Mittelgrundtöne durch das weitere malerische Ausklingen in der außergewöhnlich zart getönten, lichtblauen Tallandschaft links besonders reich und stimmungsvoll. Die „Waldlandschaft“ von ca. 1640 (Nr. 354) ist ebenfalls sehr beachtenswert und zeichnet sich durch den feinen Silberton auf den vollen Baumkronen rechts sowohl, wie in dem matten Blau der Ferne aus. Kräftiger in der Farbe, aber auch stumpfer im Ton ist Lodewyck de Vadder (1605—1655) in seiner noch schematisch aufgebauten „Waldlandschaft“ (Nr. 356). Durch die Einfachheit des Motives von besonderem Reiz ist eine kleine „Dorlandschaft“ (Nr. 357), wie voriges Bild L. O. V. bezeichnet. Sie trägt durchaus die Frische einer flotten Naturskizze an sich und charakterisiert sich in dem breiten Pinselstrich der etwas fetten, gelblichen Farbe der Wege wie in dem etwas kontrastlichen kühlen Grün der Bäume und dem heiteren Aufleuchten des blauen, leicht bewölkten Himmels als ein Werk vlämischen Geistes. Ein leichter Duft legt sich erhellend über die fröhliche Stimmung, eine geschickte Gliederung in hellen und dunklen Streifen übereinander, resp. hintereinander läßt die kompositionelle Schulung erkennen. Hübsch ist, wie die aufgelichteten Giebel der Häuser hinter den dunklen Bäumen hervorlugen.

Gegenüber den bescheidenen Ausdrucksformen L. de Vadders ist die „Waldlandschaft mit Reiherbeize“ (Nr. 358, Abb. 20) von seinem Schüler Jacques d'Artois (1613—1686), wiederum ein Beispiel großzügigen, fast dekorativen landschaftlichen Aufbaues, wo wiederum einrahmende Seitenkulissen auftreten: links eine schöne, schwunghafte Baumgruppe, rechts der weite Ausblick in das Flußtal. Beide Hälften, die linke in schwerer Massigkeit und kräftigen Farben, die rechte in sich dehnender Horizontale und lichter Tönung stehen etwas unvermittelt nebeneinander. Die Figuren sind von David Teniers d. J. (1610—1690) und zugleich das Beste, was wir von diesem hervorragendsten vlämischen Genremaler haben. Alles andere, was unter seiner Flagge geht, ist wertlos. Eine kleine „Felsige Landschaft“ (Nr. 338) mit dem verschlungenen D. T.-Monogramm ist hell und kühl im Gesamtton, neben dem sich das Rot im Felsen allzu stark bemerkbar macht. Die „Versuchung des hl. Antonius“ (Nr. 339) ist eine der vielen Repliken dieses Themas und gehört bestenfalls der Werkstatt an. Um die Tonlage zu fixieren, sei vergleichsweise das einzige beachtenswerte Genrestück der Schule, was wir besitzen, die „Küche“ (Nr. 341 der Universitätsammlung) des David Ryckaert d. J. (1612—61), daneben gehalten. Hier herrscht bei dunklen Schatten und schweren Farben ein lebhaftes Rot in den Gewändern wie im Karnat vor; der Toncharakter ist im Vergleich zu der Kühle dort ein warmer und satter. Das geschlossene Interieur mit tiefen Tönen steht der heiteren Helle freilichtartiger Lufttöne bei Teniers d. J. gegenüber. Damit ist das vlämische Genrebild erledigt. Daß bei Ryckaert holländischer Einfluß mitwirkte, ist zweifellos und wird durch seine Beziehungen zu Brouwer bestätigt. In das Rokoko hinein gehören zwei Küchenstücke (Nr. 344/5) des Johann Baptist Govaerts (1701—1746), die, beide bezeichnet und 1743 datiert, in dem bleichen Licht und



ABB. 20. JACQUES D'ARTOIS: WALDLANDSCHAFT MIT REIHERBEIZE. WÜRZBURG, UNIVERSITÄTSSAMMLUNG.

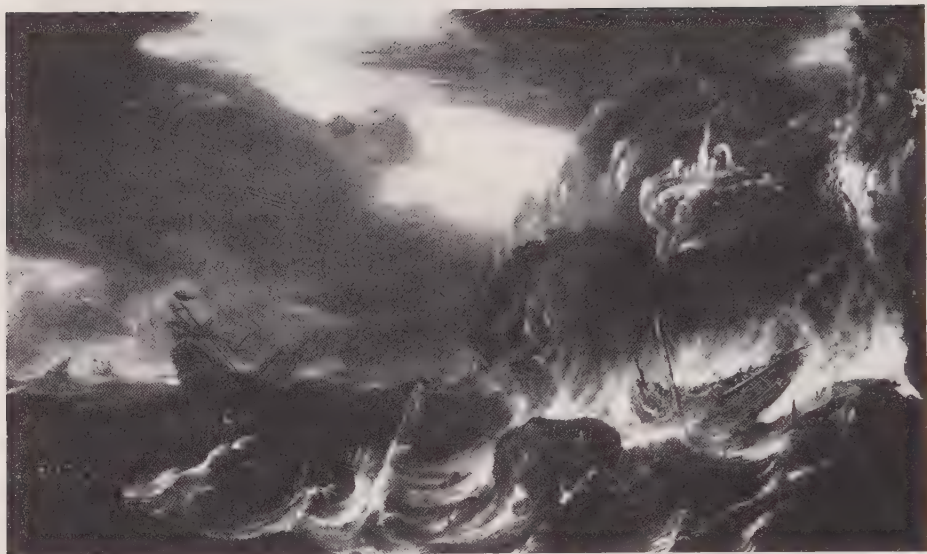


Abb. 21. Matthias van Plattenberg: Sturm an der Küste. Würzburg, Universitätsammlung.

kühlen Interieurton einen sichtlichen Gegensatz zu der Küche des Ryckaert und deren warmen Stimmungston erkennen lassen. Die wenigen, vlämischen Stilleben werde ich bei den Holländern später erledigen. Hingewiesen sei noch auf eine sehr phantastische und bewegte Darstellung der Versuchung des hl. Antonius (Nr. 337), die besser als die erstgenannte des jüngeren Teniers sicher auch älter ist und der Gruppe des älteren Teniers zugeordnet wurde. Von letzterem ist ein kleines, skizzenhaftes Bildchen „Ländliche Szene“ (Nr. 335). Auch noch andere Stücke wie die Landschaft mit dem hl. Eustachius (Nr. 317), verschiedene Waldlandschaften (Nr. 353/4) u. a. sind beachtenswert.

Der fast dramatisch-theatralische Charakter der Landschaft des Jacques d'Artois geht bei seinem Schüler Cornelis Huysmans (1648—1727) in das Dekorative über. Die mit vollem Namen bezeichnete „Ideale Landschaft“ (Nr. 363) leitet schon zu dem italienischen Stil der dritten Generation des 17. Jahrhunderts über. Es sind wieder südliche, kaltblaue Lufttönungen und Verallgemeinerungen in dekorativer Behandlung, die den intimen Geist einer naturwahren Landschaftsmalerei nicht aufkommen lassen. Lebt ein schöpferischer Geist im stark dramatischen Pathos, so vermag er demselben auch in naturwahren Bildungen Ausdruck zu geben. Das beweist ein höchst effektvolles Stück von dem bisher wenig beachteten Matthias van Plattenberg (1608—1660), „Sturm an der Küste“ (Nr. 365; Abb. 21). In der gischtigen Flut des tosenden, an düsteren Felsklippen zerschellenden Meeres flammt ein magisch-glühendes Grünblau und stimmt sich wirkungsvoll zusammen mit dem z. T. tiefblau leuchtenden Himmel, der belebt ist von schwarzgrauem Gewölk. Die düstre Dramatik des Momentes, wo die rasen-



den Elemente mit dem Menschenleben und der Menschen Werk spielen, kommt mit wunderbarer Naturgewalt zum Ausdruck, die entfernt an Salvator Rosa erinnert, ohne daß sich jedoch Beziehungen zueinander feststellen lassen. Von diesem französisch „Platte-Montagne“, italienisch „van Platen-Montagna“ genannten Meister sind in der Galerie Corsini zu Florenz zwei Stücke (Nr. 81 und 83), von denen das erstere unserem Bild sehr ähnlich ist. Ich möchte jedoch, besonders die koloristische Wirkung betreffend, dem unsrigen den Vorzug geben. Die Wiederholung der Motive ist eine besondere Schwäche und Erfindungsarmut dieser niederländischen Meister, die freilich gerne zu schlimm genommen wird. Die Italiener der Renaissance glänzen in ihrer ewigen Repetition der Madonnen und Altarbildmotive wahrlich nicht durch überreiche Phantasie. Gegenüber dieser Leidenschaftlichkeit wirkt die „Stürmende See“ (Nr. 360) von Bonaventura Peeters (1614—1652) schlicht und kühl. Es ist sichtlich nach holländischem Vorbild gemalt. Die Realistik des Motives läßt dies zweifellos erkennen; nur ist in der Behandlung der atmosphärischen Stimmung nicht die Intimität wie bei den malerisch begabten Holländern. Die kühle Glätte der Farben zerstört etwas die Wirkung. Überraschend tief im Luftton ist dagegen die „Flucht nach Ägypten“ (Nr. 359), bezeichnet und 1651 datiert. Die von zitterndem Sonnenlicht durchglühte Landschaft, fast goldbraun in den dunklen Baumpartieen, etwas kühler in den schillernden Lichtern auf den Wassern, entwickelt eine malerische Tonpracht in der schweren Dunstatmosphäre, wie wir sie in diesem warmen Goldglanz nur etwa bei A. Cuyp und andern Holländern kennen. Wie die Gegenständlichkeit der Einzelercheinung, die sich an den Bäumen und Gestalten vorn noch fest in tiefen Schatten und modellierenden Lichtern geformt zeigt, nach der Tiefe mehr und mehr verloren geht, das gemahnt schließlich an Claude Lorrains Meisterstücke atmosphärischer Tonmalerei, die hier vielleicht auch ihren Einfluß ausgeübt hat. Auch hier erkennen wir wieder das alte Schema des architektonischen Aufbaues. Die Vordergrundskulissen sind noch da — man vergleiche die in der Gruppierung verwandte Wildens-Landschaft, — nur sind die Kontraste durch Überleitungen gemildert. Wir möchten den Sieg des Einheitstones, der Gesamtstimmung, des Malerischen in der Raum- und Tiefenentfaltung gegenüber jener kontrastlichen Scheidung zwischen Vordergrund und den nur im Ausblick gegebenen Raumtiefen erkennen. Wie wenig fehlt noch und auch diese Seitenkulissen sind herausgedrängt. Dann sehen wir vor uns frei und groß den Raum sich in die Tiefen breiten.

In der Entwicklung der vlämischen Kunst blieb dieses Bezwingen der weiten sichtbaren Natur im malerischen Raumbild aus. Das romanisch-formale Element besiegte das germanische Tongefühl, gewiß nicht, weil es an sich das stärkere war, sondern weil politische Umstände und der Sieg des romanischen Katholizismus in Flandern den verstärkten Einfluß der südländischen Kunst mit sich brachten. Kaum hatte man sich zur Selbständigkeit in nordischem Geiste durchgerungen, so bestimmte auch schon anderweitiger Einfluß, z. T. auch höfische Mode von neuem den Zug der Künstler nach Italien. Die Kunst wurde wiederum international: Lokalcharakter und Individualität gingen in diesem Strudel unter.



Die Kunst wird zum Teil zierlich und elegant im französischen Geiste. Eine „Ansicht von Paris“ (Nr. 366) von Nicolaus du Pont 1660—1712 mit vielen kleinen Figuren von Pieter Bout 1658—1700 ist ebenso wie die beiden Flußlandschaften (Nr. 367/8), auf denen Adrian Franz Boudewijns (1644—1700 ca.) den landschaftlichen Grund und P. Bout die Figuren gemalt hat, dafür charakteristisch. Das sind nebenbei gesagt typische Beispiele für das Zusammenarbeiten der Künstler in den niederländischen Werkstätten. Die Staffage ist wie auf genanntem J. d'Artois von anderer Hand. Ein bunt schillerndes Kolorit auf den Gewändern, glatter Farbauftrag, kühle Töne, spitze Lichter. Andere Künstler charakterisieren sich in der strengen Formbildung, den kalten, unruhigen bunten, metallischen Farben und den harten Lichtern als Mitglieder der römischen Schule. So Pieter van Bloemen, gen. Standaart (1657—1720) in zwei Landschaften mit biblischen Motiven; die erste (Nr. 369) mit „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ ist datiert 1713, die zweite zeigt die „Verkündigung an die Hirten“. Die Verwandtschaft mit Rosa di Tivoli (Nr. 223; Abb. 32) ist schlagend. Bei Jan Frans van Bloemen, gen. Orizzonte (1662—1748) wird in einer „Italienischen Landschaft“ (Nr. 371) die Abhängigkeit von Gaspar Poussin deutlich, sowohl in dem gestreckten Streifenformat, wie in der geschickten Horizontalgruppierung und dem lichten, kühlen Gesamton, der leicht silberschillernd ist.

Unter den Architekturstücken ist das „Innere einer gotischen Kirche“ (Nr. 346), vielleicht von Hendrick van Steenwijk d. Ä. (1550—nach 1603) oder eher von Pieter Neeffs d. Ä. (1578—1656), ein typisches Beispiel für die noch nüchterne und trockne ältere Architekturmalerei. Die Zeichnung ist scharf und hart, die Farbstimmung ist unfreundlich und düster, wenn sie sich auch aus dem etwas schmutzig bräunlichen Grau des Vordergrundes in eine feiner abgetönte Tiefe entwickelt. Reizvoller in der größeren Breitflächigkeit und zugleich fortgeschrittenen Durchsichtigkeit der Farben ist das „Innere einer Renaissancekirche“ (Nr. 347) von Hendrick van Steenwijk d. J. (1580—1649), bezeichnet und datiert 1645. Es ist auch nicht mehr der schmalbrüstige, hochgesteckte, gotische Bau mit seinen stark linearen Stilisierungen, sondern es ist der breite Luftraum der Renaissancekirche. Dazu kommt die im Jesuitenstil aufgeführte „Jesuitenkirche in Antwerpen“ (Nr. 349) von Anton Gheringh († 1668), schon als Wiedergabe des berühmten, so überreich mit Rubens-Werken geschmückten, aber schon 1718 zerstörten Baues interessant. Zwei andere parallele Darstellungen in München, Alte Pinakothek (Nr. 953; datiert 1663), und in Wien, k. k. Gemäldegalerie (Nr. 1010; datiert 1665), zeigen immerhin so starke Varianten, daß bei der unsrigen an eine Kopie nicht zu denken ist. Besonders günstig für die Gesamtwirkung und die Entwicklung einer Interieurstimmung erscheint auf unserem Bild die Zufügung der Vorhalle. Aus dem gedämpften Helldunkel derselben geht der Blick in den von prickelnden Lichtern reichbelebten Mittelraum und zu dem Hochaltar hin, auf dem die heute in Wien befindliche Teufelsaustreibung des Rubens steht. Rundbogenarkaden tragen über den Seitenschiffen, welche keine besondere architektonische Bedeutung mehr haben, die eingebaute Empore. Das Prunkhafte des Inneren, die glänzenden Farben und die lebhaften Lichter künden von niederländischem Barock aus Rubens' Zeit.



Abb. 22. Bartholomaeus van Bassen: Börse in Amsterdam. Würzburg, Universitätsammlung.

Diesen vlämischen Interieurstücken haben wir ein einziges holländisches entgegenzuhalten, das „Innere der Börse von Amsterdam“ (Nr. 413; Abb. 22) von Bartholomaeus van Bassen (1613–1650). Auch hier offenbart sich der Vorzug holländischer Maltechnik. Das ist tonige Helldunkelmalerei, Belebung des Innenraumes in feinen Lichtstimmungen, so daß ganz anders als in der mit Kontrastwirkungen arbeitenden vlämischen Kunst die ganze Schönheit und intime Geschlossenheit des malerischen Raumes als künstlerische Einheit resultiert, wo das Licht die lebende Seele des Ganzen ist.

Viel weniger gut als die vlämische ist die holländische Schule vertreten. Von den Porträts war schon die Rede. Unter den figürlichen Darstellungen ist zunächst eine „Anbetung der Hirten“ (Nr. 390) von Pieter Codde (1600–1678) interessant. Die glatten bunten Farben, das rote Karnat, die harte Formgebung und die gute Gruppierung mit lebhaften Gestalten, das Ganze bei roter Nachtbeleuchtung mit tiefen Schatten erinnert vielmehr an vlämische Kunst und die Beleuchtungsmotive der Caravaggio-Schule. Romanischer Einfluß ist sicher tätig. Wie die Holländer, wie Rembrandt und seine Schüler die Beleuchtung mit stark konzentriertem Licht verarbeiten, dafür sind nur wenige, schlechte Beispiele da. Leonhard Bramer (1595–1674) offenbart sich in dem bunten Bild „Moses schlägt Wasser aus dem Fels“ (Nr. 388) als Schüler Elsheimers. In Rembrandts früher Manier gehalten ist „Prophet Elias Wunder wirkend“ (Nr. 396) von Pieter

Vromans“ 1630—1650 tätig. Schon wärmer im Grundton, aber auch flauer und zerflossener ist „Christus bei Magdalena und Martha“ (Nr. 398), an Aart de Gelder erinnernd. Die Konzentration des Lichtes ist überall im malerischen Sinne genommen. Sie soll nicht zur Politur fester, plastisch modellierter Formen dienen, sondern ist vielmehr zur Entwicklung der Raumvorstellung da in der Belebung der Schatten mit Lichtern und Helldunkeltönen, die eben auch eines Zentrums bedürfen, wenn sie die Räumlichkeit möglichst klar entwickeln sollen.

Die Genremalerei ist nur dürftig vorhanden. Ein mit Monogramm signierter A. Diepraem (1622—1648), „Bauernschenke“ (Nr. 408), repräsentiert das derbe aber urwüchsige Bauerngenre im Geiste der Frans Hals und Adriaen Brouwer. Freilich sind die Farben sehr in dem düsteren Gesamtton versunken. Die Interieurstimmung ist holländischen Geistes; die kräftige Charakteristik wird durch lebhaftes Lichtführung und breiten Pinselstrich markiert. Sowohl Thema wie Technik spricht von frischer Lebensauffassung und gesundem Naturgefühl. Das elegante Genre, wie es Dirck Hals und Thomas de Kayser entwickeln, ist mit dem „Austernessen“ (Nr. 411) von Brakenburgh (1650—1702) vertreten. Eine zierliche Lichtbehandlung mit spitzem Pinsel und eleganten Figuren; die Tonstimmung ist etwas trübe. Eine früher Ochtervelt, heute Molenaer (1610—1668) zugeschriebene alte Frau, „Näherin“ (Nr. 403), ist das einzige Genrestück mit holländisch-intimer Interieurstimmung, wobei aber das Licht in einem etwas schweren Helldunkelton — gelblich die Wand, grau das Gewand und im Mischton das Karnat — gedämpft wird. Kopien nach Terborch und Mieris geben nur einen blassen Begriff von der Schönheit jener tonigen Lichtmalerei, die in Meistern wie Pieter de Hooch, Vermeer van Delft oder Terborch zu einer monumentalen Großkunst im kleinen geworden ist. Man vergißt bei all diesen Bildern, die man heute in den übermäßig großen und pompösen Räumen der Museen vor seidenglänzenden Tapeten aufgehängt findet, daß sie für die kleinen, intimen holländischen Zimmer gemalt sind, die, zwar in bescheidenen Dimensionen gehalten, an Raum und Weite durch die Fülle des Lichtes gewinnen, daß das delikate Spiel der zitternden Lichtwellen auf den schlicht weiß angestrichenen Wänden erst den rechten Hintergrund abgibt. Es sind gewiß nicht Gemälde, für monumentale Räume bestimmt, und derjenige, welcher die Qualität nach Quadratmetern bemißt, wird diese andere, malerische Monumentalität, bei der sich auf kleiner Fläche eine reiche Wirklichkeitswelt und herrliche Tonschönheiten vereinen, nie schätzen oder genießen können. Der Blick soll nicht in die Breite gehen und auf großen Bildtafeln herumirren, sondern in die Tiefe dringen, um da im malerischen Raum einem eignen Lebensgefühl, einer eigenen Daseinsfreude Ausdehnungsmöglichkeit zu gewähren.

Nicht besser steht es mit den Landschaftsbildern der holländischen Schule. In die intimen Wirkungen des holländischen Naturbildes vermögen diese mäßigen Beispiele nicht einzuführen. Auch der unendliche Reichtum an Erfindung und die Fülle der Motive, die Beweglichkeit der Phantasie werden nicht offenbar. Nur einzelne Entwicklungsphasen lassen sich festlegen. So ist die frühe, italienisierende Richtung durch die „Badenden Nymphen“ (Nr. 416) von Daniel Vertangen (1598—1657) vertreten. Glatte, kalte Farben, harte Licht- und Schatten-





Abb. 23. Bartholomaeus Breenbergh: Römische Ruinen. Würzburg, Universitätsammlung.

kontraste, wo das Reich der Lüfte und die vermittelnde wie abstimme Kraft der nordischen Atmosphäre noch nicht erkannt ist. Unbedingt fortgeschrittener in malerischer Hinsicht ist Bartholomaeus Breenbergh (1599—1659), von dem wir zwei Bilder besitzen. Das eine, „Römische Ruinen“ (Nr. 417; Abb. 23), mit Monogramm versehen, läßt freilich zunächst ein stark archäologisches Interesse am antiken Bau erkennen. Diese runde, heute noch erhaltene Thermenanlage in der römischen Campagna ist ein getreues Abbild, wie mit großer Sorgfalt der damalige Zustand festgehalten ist. Wie der ernste Bau fest und bestimmt in die klare Luft emporragt, umhüllt von jenem gläsern-metallischen Glanz, den diese durchsichtige Luft, das helle Licht des Südens auf Formen und Farbe legt, das ist naturwahr in der Luftstimmung der römischen Campagna getroffen. Aber malerisch im künstlerischen Sinne wirkt es nicht, ebenso wie all die römischen Veduten, die damals so zahlreich von den Romanisten geschaffen wurden im Bild wie im Stich (cf. Bibiena, S. 14). Viel mehr Phantasiebild, wo die Ruinen im romantisch-malerischen Sinne verwertet sind, ist die „Felsige Landschaft“ (Nr. 418). Hier dämpft schon nordische Dunstatmosfera die Lokalfarbe und legt über alles einen feinen Stimmungston. Das harte Rot der Steine wird zu Rosa abgetönt, und leichtes Grau mischt sich in die Lufttöne ein. Sicherlich zeigen sich hier wie dort realistische Absichten auf naturgetreue Wiedergabe der Erscheinungen, bald vom Interesse des Archäologen getragen, bald im malerischen Geiste.

Demnach läßt dieser frühe Klassizismus doch eine Fortentwicklung zu mehr naturwahrer Gestaltung erkennen. Das antiquarische Interesse wandelt sich zum



künstlerisch-realistischen. In der späteren klassizistischen Strömung, die mit der dritten Generation des Jahrhunderts, um 1660, einsetzt, wird das Altern der Kunst, die Erschöpfung an Naturanschauung und Phantasie im speziellen malerischen Geiste allzu deutlich in der Neigung zu dekorativen Effekten, an denen der Eigenwert des Bildes als malerisches Ganze verloren geht. Zwei „klassische Landschaften“ (Nr. 439, 440) von Abraham Cornelisz Begeijn oder Bega (1637 bis 1697), die erste mit vollem Namen bezeichnet, sind immerhin tüchtige Beispiele dafür, wie in der mehr architektonisch dekorativen Struktur des landschaftlichen Aufbaues alle feineren malerischen Reize verloren gehen. Kalte Farben, harte Lichter in der typischen Abendstimmung ohne Atmosphäre sind die Charakteristika. Man fühlt durch, daß diese Bilder als Wanddekoration gemalt sind. Andere Stücke wie die beiden „Idealen Landschaften“ (Nr. 443/4) von Johann Glauber, genannt Polydor (1646—1726), stoßen uns in ihrer Buntheit noch mehr ab. Sie weisen in gewisser Kleinlichkeit der Durchführung auf einen andern Typ der niederländischen Landschaftsmalerei, den der miniaturhaft feinen und naturgetreuen, porträtartig genauen Wiedergabe der Lokalität. Hermann Saftleben d. J. (1609—1685), ein Hauptmeister derselben, ist mit zwei gebirgigen Flußlandschaften (Nr. 427/8) vertreten, die eine H. S. 1671 signiert. Beide wirken in ihren harten, buntschillernden Farben durchaus unmalerisch. Robert Griffiers (1688—1750) Rheinlandschaft (Nr. 445) führt diese in Deutschland besonders beliebte Gattung (cf. Joh. Chr. Brand und Chr. Georg Schütz) weiter. Diese Stücke nehmen sich oft wie nüchterne, kolorierte Stiche aus; so gering ist ihr malerischer Wert. Sie sind für die Landeskunde interessant, aber in der Geschichte der Kunst ohne Bedeutung.

Die klassische Landschaftsmalerei Hollands hat natürlich mit dem klassizistischen Romanismus nichts gemein. Leider ist sie nur sehr dürftig in unseren Sammlungen vertreten. Das neue Thema der monumentalen Flachlandschaft, des weiten Raumbildes mit der unbedingten Unterordnung des Einzelobjektes, der Lokalfarbe unter die Gesamtheit, unter den beherrschenden Luftton, wird zum ersten Mal bewußt von Herkules Seghers gegeben und als malerisches Problem aufgestellt. Jan van Goyen entfaltet es in überreicher Fülle. Wie sich das Motiv in immer neuer Gestaltung wandelt, das zu verfolgen ist mindestens ebenso reizvoll und interessant, wie das Studium der Formbildung eines Italieners der Renaissance. Wir besitzen nichts von Goyens Hand. Ein „holländisches Dorf“ (Nr. 414) von Joost Cornelisz Doochsloot (1586—1666), mit Monogramm (J. C. D. S. f.) signiert, muß wenigstens zur Fixierung des Lufttones, der auf ein leicht trübes, gelbliches Grün gestimmt ist und höchstens im lichten Blau des mit Wolken belebten Himmels heitere Töne anschlägt, herhalten. Auch der wegen seiner großartigen kompositionellen Motive vielleicht noch bedeutendere Salomon Ruysdael (1600 bis 1670) ist nur durch ein mäßiges Schulstück (Nr. 421) und eine schlechte Kopie vertreten. Das zur Charakteristik der leicht dunstigen atmosphärischen Stimmung dieser Meister günstigste Stück ist eine kleine „Dünenlandschaft“ (Nr. 423; Abb. 24), die neuerdings richtig als Frans Knibbergen (1629 in die Malergilde zum Haag aufgenommen) erkannt wurde. Datiert 1653 macht sie durch-



Abb. 24. François Knibbergen: Dünenlandschaft.

aus den Eindruck einer frischen Naturskizze. Mit breitem, flottem Pinselstrich sind die hellen, bald ins Gelb, bald ins Grau und lichte Grün übergehenden Farben hingeworfen, wo der Luftton die Farben der Erde wie der Bäume löst. Dicker und schwerer wird die Atmosphäre bei einer anderen Gruppe von Künstlern, die, mehr von Elsheimer beeinflusst, die Verhüllung der Gegenständlichkeit im Nachschatten und etwas grelle Auflichtung mit stark konzentrierten Lichtern suchen. Ein Hauptmeister, Aert van der Neer (1603–77), ist mit einem signierten Bildchen (Nr. 426) vertreten. Das kleine, an Elsheimers Miniaturbildchen erinnernde Format ist typisch für ihn; je kleiner, um so feiner! Kontraste herrschen vor. Andere Meister wie Pieter de Moleyn (1595–1661) oder Balthasar van der Venn (1596–1657) gehen zu einer mehr saftigen bräunlichen Untertönung über. Der Erstgenannte sucht auf seinem Bild „Bauernhäuser“ (Nr. 419) deutlich eine koloristische Steigerung in warmen Farben, die in dem Rot der Jacke bei der Frau links ihren Höhepunkt hat. Das andere Stück „Vor dem Dorfe“ (Nr. 420) ist düsterer und schwerer gehalten. Die „Flußlandschaft mit Wasserfall“ (Nr. 425) des B. v. d. Venn zeigt auch schwere, braune Grundfarben, die jedoch dünner aufgetragen sind. Allmählich geht diese warme Stimmung in einen Goldton über, der aber dem schillernden Glanz der Oberfläche die Weichheit und Tiefe der Stimmung opfert und zu glatter Politur hin-



Abb. 25. Willem van Diest: Seestück. Würzburg, Universitätsammlung.

neigt. Ludolf de Jonghe's (1666—1697) „Landschaft mit Vieh“ (Nr. 431) ist in seiner goldigen Tonigkeit ein schönes Beispiel für die berausende Farbenpracht, die in Albert Cuyps warmglühenden Tierstücken ihre Glanzleistungen gefunden hat. Ein schönes Stück einer von feinstem Sonnendunst durchglühten Waldlandschaft, wo sich die Töne freilich noch in lichtem Gold halten, ist ein hl. Hieronymus im Walde (Nr. 433) von Nic. Piet. Berghem (1620—1683). Es ist bezeichnet: 1646 Berghem, und schon wegen des frühen Datums interessant. Die Stimmung ist außerordentlich zart in kühlen Lichttönen auf braunem Grund gemalt. Für Jacob van Ruisdaels wunderbare Raumarchitektur im monumentalen Landschaftsbild haben wir kein Beispiel. An seine Gebirgslandschaften erinnern die zwei felsigen Szenerien (Nr. 436/7) in der Art des Allaert van Everdingen (1621—1675), die freilich etwas trocken sind im Farbauftrag.

Die Gruppe der Seemaler zeigt in Jacob Bellevois' (gest. 1684) „Marine“ (Nr. 453) und Willem van Diest's (gest. 1693) „Seestück in düsterer Stimmung“ (Nr. 452; Abb. 25) den Typ der schweren, bleiernen, atmosphärischen Stimmung. Jenes ist 1641 datiert, dieses ist W. v. Diest 1643 signiert und darum als ein







ABB. 26. PIETER CLAESZ: STILLEBEN.  
WÜRZBURG, UNIVERSITÄTSSAMMLUNG.

zweifelloes echtes Stück dieses interessanten, seltenen Meisters bedeutsam. In das dramatisch Bewegte gehen die beiden Stücke „Stürmische See“ (Nr. 455) von Michael Maddersteg (1659—1709) und das gleiche Motiv (Nr. 456) von Jan Claesz Rietschoof (1652—1719) über. Charakteristisch für alle ist die graue Luftstimmung und die Schwere der Atmosphäre.

Die Tiermaler fallen fast ganz aus. Es sind bis auf Franz Pietersz Verheydens (1657—1711) signierte „Schafe“ (Nr. 465) oder den „Salamander“ (Nr. 463) von Otto Marsens van Schrieck (1619—1678), die hier nur genannt sein mögen, durchgehends Kopien. Denn auch Melchior de Hondecoeters (1636—1695) „Hahnenkampf“ (Nr. 464) kann trotz der Bezeichnung (M. H. 1687) nicht als Original angesehen werden. Es fehlen durchaus die Pracht der Farbe und die frische Lebendigkeit des Lichtes. Jakob von Stry (1756—1815), ein Meister des vollkommenen Verfalls malerischen Könnens, gibt in seiner „Flußlandschaft mit Vieh“ (Nr. 466) ein Beispiel für die Technik dieser Zeit: auf rotbraunen Grund ist die übliche Abendstimmung in glatten und harten Farben gemalt. Ich verweise hier auf den früher erwähnten sogenannten Claude Lorrain, der, in gleicher Technik gehalten, als eine Kopie der gleichen Zeit anzusehen ist.

Etwas besser steht es mit dem holländischen Stilleben, in dem sich, wie überall in der holländischen Kunst, dieselbe, man möchte fast sagen philosophische, Begabung des germanischen Geistes, auch das kleinste Objekt als ein Teil des Weltalls zu nehmen und ihm so über die Bedeutung des Gegenstandes hinweg als einem Stück des gewaltigen Naturganzen höheren Wert zu verleihen. Die Vlamen betonen auch im Stilleben den dekorativen Charakter, indem sie den Zweck, im Rahmen der Dekoration eines gegebenen Raumes mehr untergeordnet zu wirken, voranstellen. Vlämische Tierstücke des Jan Fyt (1611—1661) Nr. 373/4, des Anton Grief (1670—1715) Nr. 378/9, des Jacob H. Vermoelen (18. Jahrhundert) Nr. 381/2, von denen das erste bezeichnet ist: J. H. Vermoelin f. Roma 1754, ferner Blumen, wie der Ofenschirm mit Kranz (Nr. 375) von Jan van Kessel d. Ä. (1626—1679), das Blumenstück (Nr. 376) von David de Coningh (1636 bis 1687), mit dem Namen bezeichnet, oder das Blumenstück (Nr. 377) von Gaspar Pieter Verbruggen d. Ä. (1635—1681), bezeichnet Gas. P. Verbrugghen. f. 1654, zeugen dafür.

Dem gegenüber sind künstlerisch von ganz anderer Bedeutung schon allein, weil der Eigenwert des Bildes gewahrt bleibt, die holländischen Stilleben, vorzüglich die beiden ausgezeichneten Stücke des Pieter Claesz (1590—1660). Das frühere derselben, bezeichnet P. C. 1631, leidet noch an gewisser Überhäufung mit zu viel Detail, das mit größter Sorgfalt ausgeführt ist. Für die Beschränkung im Arbeitsgebiet dieser Künstler ist dies Bild auch darin ein bezeichnendes Beispiel, daß ein anderer, d. h. Roelof Koets, die Früchte gemalt hat. Wir besitzen von letzterem ein Früchtestück (Nr. 471), das in der eigenartigen Pikanterie des roten, kühlen Farbtones durchaus mit den Äpfeln übereinstimmt. Bedeutender ist das P. C. 1640 bezeichnete zweite Stilleben (Nr. 470; Abb. 26). Der schlichte Aufbau, die Glanz und Pracht der Farben, endlich die intime Einordnung der Stillebensgruppe in den klar gesehenen malerischen Raum, die feine Zusammen-

stimmung der kühlen Farben vorn mit dem in reichen Lufttönen schwingenden Grau der Wand lassen ein weitgehendes malerisches Empfinden erkennen. Daß es auch hier die bewußte Konsequenz in der Anwendung gleicher Wirkungsmittel ist, welche künstlerische Einheit und Geschlossenheit in das Naturbild bringt, sollte jedem Kenner holländischer Malerei zweifellos sein. Man pflegt grade bei den nordischen Meistern diese Klarheit des künstlerischen Wollens und die Vollbewußtheit der Absichten nicht genügend in Betracht zu ziehen, obgleich sie in gleichem Maße wie bei den Italienern vorhanden ist. Man denke sich, ich betone es nochmals, ein heiter-stilles, in hellen Lufttönen abgestimmtes holländisches Zimmer hinzu und die wahre Schönheit dieses Bildes wird sich der Phantasie noch mehr enthüllen.

Wenn auf diesen Stilleben noch eine gewisse Gegenständlichkeit herrscht, so wird dieselbe auf einem Stilleben (Nr. 473) von Hermann van Steenwyk (1644—1658 in Delft tätig), bezeichnet: H. v. Steenwijk 1642, schon geopfert. Eine Nische bildet den Hintergrund, und in dem feinen Helldunkel des Lufttones gerät Form sowohl wie Farbe allmählich in Auflösung. Die Gesamtstimmung geht auf ein leicht violettliches Braungelb. Andere Stilleben, wie Nr. 474 von Jan Davidsz de Heene (1606—1684) oder Nr. 475 von William Gow Ferguson (1632 bis 1695), endlich die Feldblumen (Nr. 476) von Rachel Ruysch (1664—1750), alle drei mit vollem Namen signiert, zeigen mehr eine Brillanz des glatten Farbauftrages, die nichts mit den malerischen Reizen der feinen holländischen Tonmaler zu tun hat. Damit ist alles einigermaßen Wichtige genannt. Das andere kann gut übergangen werden, es findet sich übrigens im Katalog jedes Stückordnungsgemäß aufgezählt.





# UNBEKANNTE BAUTEN JOHANN MICHAEL FISCHERS

(OSTERHOFEN, SCHÄRDING, NEUHAUS, FÜRSTENZELL UND  
GOSENZUGEN)

VON ADOLF FEULNER

Seitdem man sich bemüht, den reichen Schatz Süddeutschlands an Kirchen des Barock und Rokoko nach Kunstzentren zu scheiden und die einzelnen Bauten bestimmten Meistern zuzuweisen, ist die Bedeutung des Münchener Baumeisters Johann Michael Fischer in hohem Maße gestiegen. Der biedere, auf gesunder, handwerklicher Tradition fortwirkende Meister wird jetzt zu den führenden deutschen Architekten des 18. Jahrhunderts gezählt, mit dem in Süddeutschland unter den Einheimischen nur Balthasar Neumann und vielleicht noch Franz Beer verglichen werden können. Über seine außerordentlich reiche Tätigkeit, die durch die Inschrift seines Grabsteines an der Münchener Frauenkirche bezeugt ist, haben wir noch keinen genügenden Überblick<sup>1)</sup>; doch steht es fest, daß viele der schönsten Klosterkirchen dieser Zeit in Südbayern und Schwaben, Kirchen, in denen das hohe Kunstverständnis feinsinniger Prälaten ein der Bedeutung ihres Klosters würdiges Denkmal setzten, sein Werk sind. Die Zahl der Werke Fischers kann ich hier durch einige wichtige Bauten vermehren.

Zu den frühesten Bauten Fischers gehört die ehem. Prämonstratenser Klosterkirche und spätere Adelige Damenstiftskirche in Osterhofen. Die Baugeschichte ist kurz folgende<sup>2)</sup>. Am 24. März 1726 berichtete der Abt Joseph Mari an den geistlichen Rat in München, daß durch den Einsturz eines Gewölbes in der Kirche beinahe Unglück geschehen wäre und folglich Abhilfe dringend nötig sei. Darauf erteilte (am 5. April 1726) der geistliche Rat dem „ohne dem nacher Schärding und andere ort abgehenden allhiesigen Maurerermeister Johann Michael Fischer“ den Auftrag, Osterhofen zu besichtigen und anzugeben, ob durch eine Reparatur abgeholfen werden könne. Auf dieses hin meldete Fischer zurück, daß an eine Reparatur nicht mehr zu denken sei, hingegen solle das Gotteshaus von neuem in einer dem Kloster anständigen Form und Größe erbaut werden, und bei der Gelegenheit könnten auch beide Türme in eine dauerhafte Haltung gebracht werden. Er habe einen zuverlässigen Überschlag auf höchstens 13000 fl., un-

<sup>1)</sup> Vgl. meine Zusammenstellung im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1913, S. 46 ff.

<sup>2)</sup> Wichtigste bisher unbekannte Quelle: Geistl. Ratsakt betr. den Klosterkirchenbau zu Osterhofen 1725—27. Kreisarchiv München. G. L. 3163, N. 6. — Ältere Literatur: Franz Seb. Meidinger, Historische Beschreibung der kurfürstl. Haupt- und Regierungsstädte in Niederbayern, Landshut 1787, S. 355. ff. — J. W. Sittersperger, Geschichte des Klosters Osterhofen Damenstift, Passau 1894<sup>2</sup>. — J. Kempf, Die ehemalige Klosterkirche Osterhofen. Der bayerische Wald VI, 34 ff. — Ph. M. Halm, Die Künstlerfamilie der Asam, München 1896, S. 43. — B. Riehl, Bayerns Donautal, München 1912, S. 422. ff.

gerechnet die bereits vorhandenen Baumaterialien, entworfen, während eine Wiederherstellung mit Benutzung des alten „allzu kostbahrn“ Risses mindestens 20000 fl. verschlingen würde. Dagegen habe er „ein dem Closter conform schenes Gottshaus nach aller möglichkeit ausgedenkht, auch weill die allzu große Pfeiler genzlichen ausbleibeten, wurde das Gottshaus eine solche weithe bekommen, darumb ein namhaftes mehrer Volkh wie da vorhin begriffen wurde“. Gleichzeitig berichtete auch der Abt (13. April 1726), daß Fischer den Bau aufs genaueste untersucht und vor seiner Abreise nach Niederaltaich (dort baute Fischer gerade den Chor der mächtigen Klosterkirche) „zu einer so behutsamen als sicheren abbrechung“ alles veranstaltet habe. Damit begann also der Neubau. Die Hauptschwierigkeit bei dem Bau war die Herbeischaffung des flüssigen Geldes. Das Kloster steckte tief in Schulden, und doch wäre ihm keine Ausgabe zu hoch gewesen, wenn nicht der hohe geistliche Rat in München strenge Zügel angelegt hätte. Auch die Äbte der verbrüdernten Klöster wurden mit der diffizilen Angelegenheit beschäftigt, und als 1726 der Abt von Neustift von der Abtwahl in St. Salvator zurückkehrte, wurde in Osterhofen eine Beratung gehalten (10. September). Dabei hat man auch „den allda sich befindenten allhiesigen Statt Maurer Maister Johann Fischer, so bereits die hochstpaulich gewesene Klosterkürchen abgebrochen und mit heraußmauren des grundtes schon angefangen gehabt, vernommen, welcher anheuer solches gepäu bis über den grundt heraus und nechstfolgentes Jahr, da es verlangt solte werden, entlich unter Tach bringen, hingegen aber zur ersetzung seiner Bemühung und offeren dahin raisens und zusehens für ein jahr 100 fl., auch nach proportion dessen den anheuer, und sodann über daß Jahr betreffenten theil haben, auch beynebens vermög eines ordentlichen Spaltzethls mitls verpfendung all seines vermögens sich obligieren will disen Kirchenpau ohne ainigen mangl oder feller in den gemäurer, oder wie die sonsten nammen haben mechten, durch hierzu angestellten, tauglichen Pallier, und solche Maurergesöhlen zu führen“. Von der Bestellung eines Überstehers könne abgesehen werden. „Es ist zwar von ermeltem Fischer eine Personal caution begert, von ihm aber dargegen eingewandt worden, waßmaßen er solche weder bei den annoch vnder handten habenten gepäuen des Pfarrgotteshauß zu Schärdting und Closter Kürchen zu Niederaltaich gelaistet, sondern er sich von selbstn hierinfahls sicher zu stellen habe, weillen durch eine widrige Begebenheit sein volliges credit fallen und ein solches für sein Leben lang mit unwiderbringlichen schaden zu entgelten habe“. Sollte man mit dem Salair nicht einverstanden sein, so müsse er das gewöhnliche Gesellengeld, 2 kr. pro Mann, verlangen und das mache bei der nötigen Anzahl von 40 Maurern mehr aus. Nun forderte der geistliche Rat (am 4. Dezember 1726) von Fischer eine genaue Spezifizierung der künftigen Baukosten. Auch diese ist erhalten; sie gibt zugleich den Überblick über die weitere Bautätigkeit. 1727 sollte die Mauer bis an das „inwendige Hauptgesims“ aufgemauert werden, welches gegen 34 Schuh hoch würde, 1728 vom Hauptgesims bis zur völligen Höhe, auch der Dachstuhl, die sechs seitlichen Kapellen, die oratoria, vier zweifache und sechs einfache, das Hauptgewölbe und Chorgewölbe nebst „haupt gesimpsern und auspflasterung der

Kirchen“. Dazu legte Fischer eine genaueste Übersicht über alle Kosten vor, in der auch die Nägel, Schleudern und Klammern angegeben sind. Sie belief sich auf nicht ganz 15000 fl. Wichtig ist bei diesem Bericht die archivalische Bestätigung, daß die Quadratur (Rahmenwerk) und die Führung der Gesimse Sache des Architekten war und nicht, wie schon manchmal angenommen wurde, dem Stukkateur überlassen wurde. Von Wichtigkeit ist ferner die Nachricht, daß Fischer im gleichen Jahre die Pfarrkirche von Schärding am Inn baute, auf die wir hernach zurückkommen müssen; daß er auch den Chor der Klosterkirche in Niederaltaich aufgeführt hat, ist bereits bekannt. Damit hören die direkten Baunachrichten auf. Die Vollendung der Stukkaturen gibt das Chronostichon im Chorbogen (1731) an, das Hochaltarblatt trägt die Signatur: Cosmas Damian Asam Invenit 1732. In diesem Jahre wird wohl die Ausstattung annähernd fertig geworden sein, wenn auch die Einweihung erst 1740 erfolgte.

Der Bau ist in seiner hohen Bedeutung bisher noch viel zu wenig gewürdigt, selbst nicht bei Riehl, der allerdings Fischers Tätigkeit noch nicht kannte und deshalb auch der Architektur gegenüber nicht den richtigen Standpunkt einnehmen konnte. Und doch gehört der Innenraum mit der Dekoration und Ausstattung der Asam zu den bleibenden Werken der Kunst dieser Zeit. Der Grundriß zeigt zunächst keine auffallenden Eigentümlichkeiten. Ein wenig eingezogener, dreiseitig geschlossener Chor mit drei und ein Langhaus mit fünf Achsen. Im Langhaus umschließen die eingezogenen Streben in den drei mittleren Achsen Seitenkapellen; in der östlichen Langhausachse die Treppe zu der Empore und kleine Oratorien, in der westlichen Achse die Orgelempore und seitlich wieder Oratorien. Die Kapellen sind durch die eingebauten Emporen zweigeschossig; das Untergeschoß birgt die Altäre. In der Erfindung an sich zeigt also hier nicht die Originalität; denn das Grundrißschema ist so alt wie der Barock, in Deutschland war es schon seit der Spätgotik heimisch. Die Originalität liegt in der Ausgestaltung, die aus dem bekannten Schema etwas ganz Neues und Selbständiges macht. Die Seitenkapellen sind isoliert. Das Streben nach einem mächtigen Einheitsraum ist auch hier vorhanden, nach Fischers eigenen Worten gewollt, aber es drängt noch nicht, wie in der späteren Zeit, zu einer Verschmelzung von Mittel- und Seitenschiffen. Wichtig ist nun eine Eigenschaft, die mit den Prinzipien der Rokokoarchitektur und Dekoration zusammenhängt, es ist die Verlebendigung des Rhythmus durch die Einbeziehung der Wandarchitektur in die belebt kurvierte Figuration des Grundrisses, verbunden mit der Verschleifung aller Übergänge. Die Westecken des Chores und Langhauses sind abgerundet, die Ostecken des Langhauses, die Altäre aufnehmen mußten, rund ausgenischt<sup>3)</sup>. In den Seitenkapellen sind die Übergänge so weit verschliffen, daß sie im Grundrisse ein scharfes, dem Rund sich näherndes Oval bilden. Aus der durch die Verschleifung bedingten Krümmung sind alle übrigen Linien im Grundrisse gleichsam in linearer Angleichung entwickelt, und die

<sup>3)</sup> Auffallend ist der dreiseitige Schluß, der die Annahme aufdrängt, daß hier älteres Mauerwerk beibehalten wurde; dafür spricht auch die Form der Fenstergewände an der Außenseite, die unschöner durchgeformt sind als die Gewände im Langhause.



Kurven der konkav vortretenden Seitenemporen wiederholen sich im Gegensinne in der Einziehung des Gebälks. Man hat das Gefühl, daß bei der Konzeption der Raumidee, bei der Projizierung des Raumes auf die Fläche des Grundrisses das lineare System der elastisch sich entwickelnden Kurven, die abstrakte Schönheit des gleichsam ornamentalen Liniengefüges, von entscheidender Bedeutung gewesen ist<sup>4)</sup>.

Auch im Aufbau tritt die Assimilation aller in der Architektur vortretenden Linien ein, die Abschrägungen der Scheidbogen und der Öffnungsbogen der Kapellen ist dadurch bedingt, und selbst die Form der Stufen ergibt sich aus diesem linearen System. In ausgeprägter Eigenart findet sich dieses System, wenn man es so nennen darf, nur in deutschen Grundrissen und auch da nur bei wenigen Architekten. In vollendeter Konsequenz bei Balthasar Neumann, in dessen bedeutendstem Kirchenbau, der Klosterkirche in Neresheim, die ovale Form der Vierung gleichsam das Motiv für die ganze Grundrißfiguration bildet<sup>5)</sup>; dann bei den jüngeren der Dienzenhofer, bei Fischer und den mit ihm durch Verwandtschaft und Schultradition zusammenhängenden Aiblinger Architekten.

Um die Selbständigkeit der Entwicklung zu ersehen, darf man nur auf die in Altbayern unmittelbar vorhergehenden Grundrisse von Langhausbauten zurückblicken. In den bedeutenden Klosterkirchen wie Aldersbach, Niederaltaich u. a. stoßen die Mauerzüge hart aufeinander. Viskardi hat in seinen Klosterkirchen von Fürstenfeld-Bruck und Neustift bei Freising in die Ecken der Kapellen und an die Übergänge der Raumkompartimente Viertelsäulen gestellt. Er sucht also durch eine barocke Häufung vollplastischer, architektonischer Glieder die Übergänge zu verdecken. Bei Fischer liegt eine Entwicklung vor. Je mehr sich die Zeit dem Klassizismus nähert, desto mehr beruhigt sich der Rhythmus, und in den späteren Langhausbauten, wie Fürstenzell und Zwiefalten, liegt die Wirkung vor allem in den Proportionen des nach den Gesetzen strenger Architektur gegliederten Raumes. Immer kehrt aber in Einzelheiten das gleiche System wieder, und mit evidenter Deutlichkeit kann man es an den Originalplänen für Ottobeuren nachweisen<sup>6)</sup>, wo Fischer den französisch-klassizistischen Grundriß Effners in einen süddeutschen Rokokogrundriß umgewandelt hat. Aus dem Rahmen der Entwicklung fallen Schärding, das hernach behandelt werden soll, und Dießen. In Dießen wurde aber aller Wahrscheinlichkeit nach (wie in Fürstenzell) die ältere Fundamentierung im Langhause beibehalten, und nur Fassade und Chor sind ganz neu angefügt. Vielleicht liegt auch darin die Ursache der unschön in die Höhe getriebenen Proportionen des Aufbaues, besonders der Attika über dem Gebälk.

<sup>4)</sup> Parallelen hierzu sind vorhanden. Das gleiche Gefühl für abstrakte, lineare Schönheit verrät die entwickelte Rokokoornamentik des Muschelwerkes, das keiner rationalistischen Umdeutung durch naturalistische Motive bedarf, es zeigt sich in den schönsten Beispielen der Rokokoplastik, bei welchen die Draperien in ornamentalen Flächenschmuck aufgelöst sind. Als weitere Parallele könnte man die Grundrisse der deutschen Spätgotik anführen, mit den reichen geometrischen Gewölbefigurationen, deren Schönheit erst in der Projektion auf die Fläche voll verständlich ist.

<sup>5)</sup> Vgl. A. Feulner, Die Klosterkirche in Wiblingen. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914, S. 99.

<sup>6)</sup> Vgl. A. Feulner, Johann Michael Fischers Grundrisse für Ottobeuren. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1913, I. Halbband, S. 57.



Abb. 1. Damenstiftskirche in Osterhofen. Innenansicht.

Der Zweck der Kurvierung ist, wie auch in Osterhofen der Aufbau zeigt, die Verstärkung des bewegten Rhythmus, die sich in den elastisch geschwungenen Kurven am lebendigsten ausdrückt. Die nach den Gesetzen strenger Architektonik aufgebaute und doch bewegte Architektur verbindet sich mit der rauschenden Dekoration zu einem einzigartigen Gesamteindruck von gemäßigter Pracht, die im Chor nach echt süddeutscher Art zur Überfülle gesteigert ist. Wohlig gleitet der Blick

in dem tageshell erleuchteten Raum dahin, in dem die sonoren Farben der vollsaftigen Dekoration zu voller Wirkung gelangen, und die strenge Tektonik des Aufbaues, die nur durch die gehäufte Pracht des Chorschlusses verwischt ist, spannt die überschwellenden Formen zu wirkungsvoller Bedeutung.

Die ganze Raumwirkung wird durch die Dekorationskunst der Asam entscheidend nuanciert, und so hat auch die Architektur in wenigen Detailformen eine Wendung in das Malerische erhalten, die von der strengen Auffassung Fischers abweicht. Die Pfeiler des Langhauses, der Chorbogen und die Chorbände sind mit gebündelten, kompositen Pilastern besetzt, und zwar sind, in einer barocken Häufung der Glieder, drei Pilaster so aufeinander gelegt, daß von den unteren nur mehr die Ecken vorstehen. Die Häufung erzeugt in den Kapitälern den Eindruck gesteigerten Reichtums. Der Schaft der Pilaster trägt stuckumrahmte Füllungen aus gelbgrauem Stuckmarmor, die in der Mitte ausgesetzt sind und von Ovalreliefs, den Brustbildern der zwölf Apostel, unterbrochen werden. Die kompositen Kapitäle sind von außerordentlicher Schönheit. Der reiche, hellviolette Akanthus mit den Eckvoluten umschließt ein Mittelfeld mit goldenen Bandwerkfüllungen auf giftig grünem Grunde, das von einem Puttenköpfchen bekrönt wird. Das Gebälk hat blaugüne Konsolen und einen dunkelbraun marmorierten Fries, der als stark betontes, horizontales Band durch den ganzen Bau läuft. Der ständige Ausgleich zwischen horizontaler und vertikaler Gliederung ist mit großem Feingefühl durchgeführt, die Apostelreliefs, die Balusterbrüstungen der Empore und endlich der Fries bilden in der sich steigenden Durchsetzung der Horizontale eine Stufenfolge. Auf dem Gebälk sitzt der durchgehende Kämpfer. Die barocke Häufung der architektonischen Glieder löst sich hier auf. Auf dem mittleren Pilaster, über welchem das Gebälk vorgekröpft und im Fries besonders geschmückt ist, ruhen die Gurtbogen und auf den seitlichen die profilierten Umrahmungen der Scheidbogen. Die Scheidbogen selbst entspringen dem schräg vortretenden Kämpfergesims der Seitenkapellen. Die Unterscheidung von Mittelschiff- und Seitenkapellenarchitektur ist auch im Untergeschoß ausgedrückt. Die geschrägten, in einer Kurve vortretenden Archivolten der Öffnungsbogen ruhen auf eigenen Pilastern, und während die zum Mittelschiff gehörigen Teile reicheren Schmuck tragen, sind die Gliederungen der Kapellen schmucklos.

Im Mittelschiff ein mächtiges, elegant geschwungenes Tonnengewölbe von bedeutender Spannweite, das an den Enden zur Verschleifung der Übergänge muldenartig herabgezogen ist. Es ist durch Gurtbogen in Joche geteilt; durch reiche, flächenhafte Ornamentik und durch den Dekor treten die Gurten zudem stark hervor: sie haben in akanthusumschlossenen Feldern ein geometrisches Bändermuster mit Mittelstern auf giftig sattgrünem Grunde; die Felder sind unter sich wieder durch goldene Bänder verbunden. Doch sind die mittleren Gurtbogen durch das Hauptfresko gleichsam verdeckt. Im ganzen Bau herrscht ein Kampf zwischen der sich logisch entwickelnden Kunst des Architekten und der mit malerischer Stimmung rechnenden Kunst des Dekorateurs, ein Kampf zwischen strenger Tektonik und malerischer Verwischung der Funktionen. Für die logische Konsequenz der Architektur ist es bezeichnend, daß auch im Chor, wo





Abb. 2. Damenstiftskirche in Osterhofen. Ansicht gegen Westen.

die Zweigeschossigkeit nicht mehr besteht, den Öffnungsbogen der Emporen entsprechend runde Felder über dem Gebälk abgetrennt sind. Die Westempore ruht auf reichen, jonischen Säulen. Balusterbrüstung wie an den Emporen; das weiße neue Gitter bringt in die Harmonie der Dekoration einen banalen Ton. Die Empore überschneidet die westlichen Pilaster; doch ist durch Zwickel

eine Angleichung geschaffen. In der Mitte der Empore eine Kartusche mit neuer Inschrift; seitlich hängen reiche, vollplastische Fruchtgirlanden herab. An sich nebensächlich, aber wegen des Strebens nach ausgleichender Symmetrie beachtenswert ist die Art, wie Fischer dem Chorbogen entsprechend um die Orgel einen runden Blindbogen gezogen hat.

In beiden Geschossen der Seitenkapellen sind Flachkuppeln. Die Fenster sind unten im scharfen Stichbogen, oben im Rundbogen abgeschlossen und von einem halben Rundstab umrahmt. Die Wände sind in beiden Geschossen durch Pilaster gegliedert. Die Dekoration ist in den Seitenkapellen einfacher und sie zeigt eine Eigenschaft, die in dieser Zeit, mit der ausgeprägten Eigenart, nur bei Fischer vorkommt. Es ist die Flächendekoration unter Berücksichtigung der architektonischen Konstruktion. Man beachte, wie im Untergeschoß um das runde Deckengemälde die Zwickel mit einem neutralen Flächenornament gefüllt sind, das nicht über die Umrahmung heraustritt, sondern die aus der Konstruktion sich ergebende Form unterstreicht. Ebenso sind im Obergeschoß, wo die Umrahmung des Deckengemäldes eine reichere ist, die Flächen geometrisch aufgeteilt unter Berücksichtigung der architektonischen Konstruktion. Das gleiche Prinzip kehrt in der Dekoration der Öffnungsbogen der Kapellen wieder. An das ovale, mit einem Akanthusstern gefüllte Mittelfeld schließen sich die mit einem neutralen Ornament gefüllten Längsfelder, deren Umgrenzung sich aus der Kurve der Öffnungsbogen ergibt. Noch mehr beweiskräftig ist dieses stilkritische Kriterium an Stellen, die dem Auge wenig bemerkbar werden und in der Gesamtdekoration vollständig verschwinden, an denen also die Hand des Dekorateurs nicht eingreifen will. Im Ostjoch des Langhauses sind die Wandflächen über dem Öffnungsbogen der Empore und dem Sturz der rundbogig geschlossenen Türe geometrisch aufgeteilt in ein Mittelloval mit einschließenden Zwickeln, deren Begrenzung sich wieder aus dem architektonischen Aufbau ergibt. Diese Flächen sind farbig hervorgehoben. Die gleiche Form ist unter den Emporenbrüstungen in den Westecken des Langhauses und sie kehrt an der Außenseite in der Dekoration des Fenstersturzes hier und bei allen Bauten Fischers wieder: ein Mittelkreis mit seitlich sich anschließenden Zwickeln. Es ist dies eine handschriftliche Eigenart, stilkritisch von unbedingter Beweiskraft, da sie sich mit der Gewohnheit Fischers in der Führung der Gesimse deckt<sup>7)</sup>.

Außenbau. Die Gliederung beschränkt sich auf das Notwendigste. Zu berücksichtigen ist, daß die geplanten Türme in den Chorecken, die auf älteren Stichen nach Fischers Angaben aufgezeichnet sind, nicht ausgebaut wurden. So fehlen die notwendigen Vertikalen, die Masse des Baues wirkt tot. Die bestehende Gliederung ist zu schwach, hart und trocken. Gliederung der Wände zwischen den Fenstern durch Pilaster in schwachem Relief; das Gebälk und Abschlusgesims ist durchgehend. Die Zweigeschossigkeit ist nicht berücksichtigt. Fenster im Untergeschoß im Stichbogen, im Obergeschoß im Rundbogen geschlossen. Das Gewände einmal abgesetzt, im Sturz abgerundet. Für die Konsequenz architektonischer Logik ist der an sich nebensächliche Umstand beachtenswert, daß auch

<sup>7)</sup> Vgl. Münchner Jahrbuch, a. a. O., S. 62.

die Fensterscheiben im Anschluß an die Grundrißfiguration nach außen konkav gewölbt sind. Die Fenster haben eine gemalte Umrahmung mit den bei Fischer stets wiederkehrenden Keilsteinen. Bei den Rundbogenfenstern ist der Sturz der Leibung in der erwähnten Art mit einem Kreis zwischen zwei Zwickeln gefüllt. Über den Chorfenstern entsprechend dem Rundfenster des Chorschlusses je eine Rundblende. Am Westende des Langhauses sitzt ein Dachreiter. Eingeschossiger Aufbau auf Sockel. Über den Eckpilastern das Gebälkgesims, das in der Mitte jeder Seite nach oben spitz gekurvt ist. Das Gesims ist über den Pilastern verkröpft, die Verkröpfung läuft sich am Dachgesims tot. Fenster rundbogig mit Keilsteinen und derbem Kämpfer. Helm einmal eingeschnürt, mit urnenartigem Aufsatz, einmal profiliert.

Der Raumeindruck wird, wie gesagt, vollständig bestimmt durch die Ausstattung und Dekoration der Brüder Asam. Sie gehört zum Vorzüglichsten, was in dieser Zeit überhaupt geschaffen wurde. Mit der von strengem Gefühl für organische Klarheit entwickelten Architektur verwächst die auf einseitig malerische Wirkung ausgehende Dekoration zu einer Gesamtwirkung von unübertrefflichem Reiz. Die Dekoration ist bei dieser Architektur in einen Rahmen gespannt, der die Schönheit des Einzelnen, das sonst unter dem malerischen Gesamteffekt verschwindet, erst zur Geltung kommen läßt. Nur im Chor ist durch Häufung der dekorativen Glieder und durch berechnete Lichtführung die Strenge der Architektur etwas verwischt. Im Langhaus betont die dunkle Füllung der Pilaster die stützenden Pfeiler; die Fläche des Gewölbes ist durch die Gurten in Joche zerschnitten und auf den Gurten liegen die geschwungenen, vergoldeten Rahmen der Deckengemälde. Der Rahmen des bestimmenden Hauptbildes wird von großen, symmetrisch auf die Gurten aufgesetzten Stuckengeln getragen und dadurch gleichsam tektonisch motiviert. Die übrigen Bilder sind als dekorierte Flächenfüllung eingelassen. Bei den gleichzeitigen Bauten der Asam, Weltenburg und der St. Johanneskirche in München, in denen alles auf die Gesamtimpression abgestimmt ist und in welchen die Deckengemälde die wichtigsten Faktoren der Raumwirkung insofern sind, als sie den Raum nach oben erweitern, ist der Bildrahmen nicht so betont. Bei Bauten Fischers ist immer auch die Umrahmung von Bedeutung, und obwohl in der Komposition der Fresken das alte Prinzip der Durchbrechung der Decke durch den perspektivischen Aufbau maßgebend bleibt, wird das Bild doch der Architektur subordiniert, es wird Schmuck der Architektur. Als Kompositionen vereinigen die Fresken die Vorzüge Asamscher Kunst, sie gehören bei der guten Erhaltung mit zu den besseren Werken. Die Aufteilung: ein Hauptbild mit zwei Nebenbildern im Schiff, ein Hauptbild im Chor und je ein kleines Fresko in den Seitenkapellen, ist wie in anderen Kirchen der Zeit. Das Thema zu den Gemälden bot wie üblich die Lebensgeschichte der Ordensheiligen im Langhaus und Chor; in den Seitenschiffen Szenen aus der Lebensgeschichte des Heilandes. Das Hauptfresko ist wie gewöhnlich bei Asam, nach dem Mittelpunkt der Kirche als Augenpunkt konstruiert und vereinigt fünf Szenen aus dem Leben des hl. Norbertus zu einer Komposition. Dabei sind, mit Ausnahme der ersten Szene, die einzelnen



Gruppen in Pyramidenform über den vier Seiten aufgebaut, die Komposition ist zusammengefaßt durch eine dekorative Scheinarchitektur, die sich nach oben öffnet. In der schwulstigen Umschreibung des Themas, der Vermischung von Sinnlichem und Übernatürlichem, von Allegorie und Zeitgeschichte, der prunkvollen Überladung und zugleich dramatischen Pointierung, in der ekstatisch-sinnlichen Weihrauchstimmung verkörpern die Fresken wie wenige andere den religiösen Geist des Barock. Wenn man die Theatralik, die durch die Komposition, den perspektivischen Aufbau von Anfang an bedingt war, als gegeben annimmt und das Raffinement betrachtet, mit dem die einzelnen Szenen auf ihre prunkvoll dekorative Aufmachung hin mit allen Mitteln szenarischer Kunst dressiert sind, um die verfeinert-ekstatische Stimmung des ganzen Raumes zu steigern, dann wird man den Gemälden ihre hohe Bedeutung nicht versagen können. Als reine Dekorationen, als farbige Kompositionen mit der Häufung schwerer, sonorer Töne, die zur Ergänzung und Steigerung der Farben in der übrigen Dekoration dienen, verdienen die Fresken volle Bewunderung. Die Komponenten der Asamschen Kunst, das süddeutsche Temperament, das gerne mit den Mitteln einer prunkvollen, theatralischen Pathetik arbeitet, und der italienische Einschlag verbinden sich zu einem starken persönlichen Stil. Überall spürt man die italienische Anregung, aber die Komposition ist selbständig, und selbst da, wo sich der Einfluß am leichtesten nachweisen läßt, im Ornament, bleiben die Asam dem französischen Rokoko gegenüber zurückhaltend.

Der Hauptbestandteil in ihrer Ornamentik ist der schwerflüssige Akanthus. Er verbindet sich mit leichterem Bandwerk und mit Palmetten, wie hier an der Kanzel, zu eleganten Bildungen. Die Ornamentik nimmt reiche, naturalistische Fruchtkränze und Blumengirlanden herein, entwickelt sich in Verbindung mit Emblemen — so sind hier Musikembleme als Füllungen der Felder zwischen den Gurtbogen benützt — und strebt Verbindung mit figürlicher Plastik an. Immer bleibt der allgemeine Charakter italienischer Art bewahrt. In der Architektur, in der Malerei, wie in der Ornamentik bildet die Kunst der beiden Brüder die Fortsetzung, im malerischen Gesamteindruck sogar die Vollreife des italienischen Barock. Sie unterscheidet sich stark von der höfischen Kunst, die nach Frankreich tendiert, und in der zunächst die Dekoration, dann die Architektur eine Umwandlung im Sinne des französischen Rokoko erfahren. Beide Richtungen, die höfische und die bürgerlich-kirchliche, sind in den Stilelementen unterschieden, in beiden aber wirkt bei allen Künstlern dieser Zeit eine gemeinsame, süddeutsche Eigenart bestimmend. Als eines der vielen Beispiele, die die Kirche bietet, sei nur noch der mächtige Hochaltar eingehender Betrachtung unterworfen.

Ein barockes Prunkstück ersten Ranges, dem sich aus der deutschen Kunst dieser Zeit nichts, aus der italienischen der vorhergehenden Zeit nur wenig Gleichwertiges zur Seite stellen läßt. Selbst die Altäre Egidis in der Münchener Johanneskirche, in Rohr und Weltenburg reichen an Bedeutung nicht an diesen heran. Die Erinnerung an den Tabernakel Berninis mit der zurückliegenden Cathedra Petri in St. Peter in Rom hat hier nachgewirkt. Barock in der Gesamtanlage, aber verfeinert im einzelnen, plastisch voll in den Gliedern, aber von





Abb. 3. Damenstiftskirche in Osterhofen. Der Hochaltar von Egid Asam.

großer Leichtigkeit im Aufbau, ist dieser nicht nur technisch von außerordentlichem Können, sondern auch künstlerisch von großer Vollendung. Es ist eine Ziborienanlage mit vier gewundenen gelblich grauen Marmorsäulen auf hohem, violetterm Sockel mit vergoldeten Stuckreliefs. Auch die kompositen Kapitäle, die mit Ausnahme der Vorderseite durch ein graugrünes, reiches Gebälk verbunden sind, haben Vergoldung. Als Rippen des Ziboriums figurieren die vier höchst phan-

tastisch geformten, ornamental behandelten Symbole der vier Evangelisten, Stier, Adler, Löwe, Engel. Sie umrahmen ein Rundbogenfenster, in dessen Mitte auf einer von Engeln getragenen Wolkenbank im hellsten, gelben Lichte das Lamm Gottes steht. Auf den Volutenenden der Rippen sitzen Putten, die Urnen tragen, und zwischen den Säulen und ebenso zwischen den Säulen und den seitlichen Pfeilern stellen Fruchtkränze die Verbindung her, auf denen sich kokett Putten schaukeln. Am Fuße der Säulen überbrücken Konsolen die seitlichen Durchgänge und darauf stehen zwei große Stuckgruppen. Links der Glaube; eine große weibliche Gestalt tritt auf die Vergänglichkeit, deren Körper über die Konsole herabhängt, während eine jugendliche Pilgerin sich am Arme des Glaubens festhält. Rechts die Hoffnung, eine mächtige Frau mit dem Anker im Arm richtet einen gesunkenen, herkulischen Mann empor; an der anderen Seite klammert sich ein Negerkind an sie fest. Das inhaltliche Korrelat zu den beiden Gruppen bilden die beiden großen Engel des Altaraufsatzes, von denen der eine, die Liebe, dem Lamm Gottes ein brennendes Herz entgegenbringt. Als plastische Kunstwerke sind auch diese Gruppen eine Weiterentwicklung des berninesken Barock, sie bedeuten eine weitere Auflösung der Plastik; nur wirkt die Tönung, der grauviolette Stuck mit Gold im Schmuck und in den Attributen beruhigend. Auch bei den aus wenigen Figuren komponierten, mit prächtiger Geschlossenheit in den ungünstigen Rahmen gesetzten Märtyrerszenen am Säulensockel wird die Gräßlichkeit des Inhaltlichen gemildert durch die flüssige Leichtigkeit der Komposition und die Abrönung in Gold. Beim Tabernakel wirkt neben der Geschlossenheit des Aufbaues der ruhige Wohlklang der Formen. Beim ganzen Altar ist wirkungsvoll das Spiel des Lichtes berechnet. Vom Lichte, das aus dem Rundfenster fließt, wird die dunkle Chornische matt erhellt. Das Licht spielt in den phantastischen Formen der Ziborienbekrönung, reflektiert leicht in den goldenen Strahlen, mit denen der dunkle Schluß des Gewölbes belegt ist, es hebt das reiche Gold im Schmuck und in der Ornamentik heraus und steigert die Wirkung des in schweren, klangvollen Farben angelegten Altarblattes mit dem Martyrium der hl. Apollonia. Es versöhnt auch, wenn die Effekte an grobe Theatralik grenzen, wie bei den Gruppen der anbetenden Stifter zu beiden Seiten des Altares, die selbst das Mißfallen eines mit den Wirkungen des Barock sehr vertrauten Forschers wie Berthold Riehl erregt haben. Die Fenster haben im Chor Balusterbrüstungen. Diese sind in den Chorecken mit stukkierten, gelben Draperien mit Silbertressen belegt und darauf lehnen sich die Stifter, die dem Gottesdienste beiwohnen. Rechts, wie die Inschrift angibt, Herzog Heinrich IV. von Lothringen in der stahlblauen, mit Gold ornamentierten Rüstung des 16. Jahrhunderts. Er hält in der Rechten das Banner, in der Linken den Plan der Kirche, der über die Brüstung herabrollt. Neben ihm kniet Liutgarda, seine Frau, im weißen Kleide mit Tassospitzenkragen. Das lächelnde Köpfchen mit blonden Locken und den roten Wangen ist kokett geneigt. Mit der Linken zieht sie den Plan an sich, in der Rechten hält sie zierlich den Fächer, mit dem sie sich Kühlung vor der hereinstechenden Sonne zufächelt. Der Fächer ist mit Blumen, Schmetterlingen und Schwalben bemalt. Gegenüber „Utilo, König von Bayern“



ABB. 4. EGID ASAM: HOCHALTAR DER DAMENSTIFTSKIRCHE IN OSTERHOFEN. DETAILANSICHT.





in der schwarzen, goldverzierten Rüstung des 17. Jahrhunderts, geschmückt mit dem Orden des goldenen Vlieses, und seine Frau Hildetrudis im hochgeschlossenen, maschenbesetzten, schwarzen Gewande, geblütem Kopftuch. Sie kniet mit Gebetbüchlein und Rosenkranz da wie eine vornehme Münchner Bürgersfrau aus Egid Asams Jugendzeit. So köstlich die Figuren mit den absichtlichen, frischen Anachronismen im Kostüm an sich wirken, es stört in der Nähe die aufdringliche Theatralik, die in der Wirkung bei blendend heller Sonne offensichtlich wird. Die Dame hebt zum Schutz gegen die Sonne den Fächer vor. Man darf aber mit der Idee nicht zu streng ins Gericht gehen. Das Motiv ist nicht neu. Bernini hat in S. Maria Vittoria in Rom an den Wänden der Seitenkapelle, die durch den Altar mit der Gruppe S. Teresa in Verzückung berühmt geworden ist, die Mitglieder der Familie Catinari als Zuschauer im Relief dargestellt. Egid Asam hat diese sicher gesehen. Von da erscheint das Motiv öfters auf Grabmälern. Es ist ein deutliches Zeugnis für das Theatralische, das Szenarische, das in der Kunst des Barock überhaupt steckt. Dieses verliert durch die Umstilisierung, die grelle, von naturalistischer Treue absehende Bemalung. Eine Künstlerlaune, die selbst vor gewagten Effekten nicht zurückschreckt und immer liebenswürdig heiter bleibt.

Wenn wir die Gesamtleistung überblicken, bei der jeder Faktor den anderen hebt, neben den prächtigen Altären das Chorgestühl mit den reichen Reliefs zwischen Hermen, die diskret getönte, als Erfindung originelle Kanzel mit der blinkenden Gloriole als Schalldeckel, die formgewandten Stukkaturen und rauschenden Deckengemälde, dann müssen wir diese Kunst bewundern. Es ist nicht die Kunst eines gewiegten Regisseurs, der alle Faktoren der Raumwirkung geschickt in der Hand hält, sondern die Kunst eines echten Künstlers, der die Unerschöpflichkeit seines Phantasie reichums nicht zu bändigen weiß und in der Beherrschung aller Kunstarten über die Grenzen der Einzelkünste hinausgreift. In die gleiche Zeit wie Osterhofen (1726) fallen nach den Angaben der oben erwähnten Archivalien auch der Chor der Klosterkirche in Niederaltaich und die



Abb. 5. Pfarrkirche in Schärding.

Pfarrkirche in Schärding. Fischers Tätigkeit in Niederaltaich ist bereits bekannt. Die Schärddinger Kirche bildet eine wichtige Bereicherung seines Werkes, wenn auch die Anlage nicht völlig einheitlich ist. Sie leidet jetzt auch durch eine höchst unerfreuliche moderne Bemalung. Da der eingezogene, gotische Chor, der zwei Joche und den nach innen abgerundeten Polygonschluß umfaßt, und der gotische Turm beibehalten werden mußten, war der Architekt in der Bewegungsfreiheit vom Anfange an gehemmt. Der Innenraum ist nicht originell. Das Langhaus hat fünf Joche. Seitenkapellen zwischen den eingezogenen Strebepfeilern in den ersten vier Jochen; im fünften (West-)Joch die Empore. Die Kapellen der drei mittleren Joche sind durch hochliegende, auf Quertonnen ruhende Emporen zweigeschossig. Durch das Fehlen der Emporen bekommt das Ostjoch, wie später Dießen, den Charakter eines Querschiffes. In den mittleren Kapellen, wo sich die seitlichen Eingänge befinden, fehlen die Altäre. Die Pfeiler sind mit gebündelten kompositen Pilastern besetzt. Das Gebälk mit dem ausladenden Abschlußgesims läuft als Gesims durch und ist über den Pilastern verkröpft. Auch die Öffnungsbogen der Seitenkapellen und der Emporen ruhen auf Pilastern. Die Tonne des Gewölbes ist durch kräftige Gurten abgeteilt. Die Orgelempore ruht auf Pfeilern, denen an den inneren Ecken wie in Ottobeuren Dreiviertelsäulen vorgelegt sind. Der Innenraum wirkt schwer, wuchtig. Die Mauerzüge stoßen hart aufeinander, nur in den Seitenkapellen sind die Übergänge durch abgerundete Eckpilaster verschliffen. Zu den schweren Formen kommt die bei Fischer sonst nicht gebräuchliche Beleuchtung durch wenig intensives Oberlicht; kleine Rundfenster im Obergeschoß, kleine Lünetten mit gerader Sohlbank über den Altären der Kapellen. Der ganze Bau atmet den Geist des österreichischen Barock. Erklärlich ist diese Erscheinung nur, wenn man annimmt, daß Fischer sich bei diesem Bau vollständig an Niederaltaich angeschlossen habe, wo er gleichzeitig den Chor baute. Dort war die Zweigeschossigkeit in dieser Art schon gegeben, auch die Architektonik mußte sich an das Vorhandene assimilieren. An Niederaltaich erinnert auch die Ausgestaltung der Außenarchitektur. Die Langhausmauer ist durch hohe toskanische Pilaster mit durchlaufendem Abschlußgesims geteilt. Die Zwischenmauern sind durch tiefe Rundbognischen, in denen die Fenster sitzen, erleichtert. Wie bei einem gotischen Bau sind nur die Stützen betont, die Zwischenwände sind fast negiert, nicht einmal die Zweigeschossigkeit des Innern ist an der Außenseite angedeutet. Fischer hat auch die beiden Turmobergeschosse, von denen das letzte durch Abschrägung der Ecken achtseitig verjüngt ist, aufgeführt; die 1838 erneuerte Kuppel zeigt die Fischersche Idee, aber nicht mehr die Schärfe und Kraft.

Schärding gegenüber liegt auf der Inninsel das bayerische Kloster Neuhaus. Von diesem zeigt der ganze südliche Trakt, der 1752 aufgebaut wurde, im architektonischen Detail so viele Übereinstimmungen mit anderen Bauten Fischers, namentlich mit dem von ihm nachweisbar 1731—33 erbauten Kloster Niederviehbach, daß wir ihm auch diesen Trakt zuschreiben müssen. Der Bau besteht aus vier Flügeln um einen trapezförmigen Innenhof. Die Insel wird nämlich nach Süden zu schmaler und der Bau ist der Terraingestaltung angeglichen. Die

Querflügel haben an den Schmalenden unregelmäßig gekurvte Giebel, die sonst meist in diesem Inn- und Salzachgebiet vorkommen und hier durch den älteren Bau bedingt sind. In der Mitte der Südfront ein zweiachsiger Risalit mit abgerundetem Giebel. Je nach ihrer Bedeutung sind die Geschosse betont. Das Untergeschoß ist durch Rauhverputz rustiziert. Im Hauptgeschoß liegen die Fenster mit geradem Sturz in einer Rundbogenblende mit Keilstein; über dieser eine angeschweifte Vorlage mit einer abgerundeten Verdachung. Gerade diese Form der Fensterumrahmung, die sich auch auf Münchener Bürgerhäusern findet, ist für Fischer charakteristisch, sie hebt auch das Hauptgeschoß wirksam heraus. Im Obergeschoß haben die Fenster wieder Rauhputzumrahmung mit angedeuteten Keilsteinen und Eckverstärkungen. Fischer hat jedenfalls auch die Verbindungsmauer zwischen dem alten und neuen Trakt gebaut. Das Portal mit geradem Sturz in einer Rundbogennische, die von toskanischen Pilastern mit Giebelabschluß eingefasst wird. Am ganzen Bau ist die architektonische Gliederung bescheiden, aber klar, straff, und in ihrer Konsequenz mutet sie sehr modern an. Von Fischers Ideen zehrt auch die moderne, barockisierende Architektur dieser Gegenden.

Fischer muß im heutigen Niederbayern und dem Innviertel vielfach tätig gewesen sein; eine Herausschälung seiner Werke aus dem reichen Schatze von Rokokobauten dieser Gegenden muß der Biographie des Meisters überlassen bleiben.<sup>8)</sup> Viele Anhaltspunkte hierzu gibt die Baugeschichte der schönsten Rokokokirche in der näheren Umgebung von Passau, bei der wie in Osterhofen meine Zuteilung an Fischer auf Grund der stilistischen Merkmale auch durch die Archivalien glänzend bestätigt wurde, der Klosterkirche von Fürstenzell<sup>9)</sup>.

Die Baugeschichte erzählt ein bisher unbekannter Akt im Kreisarchiv München: Geschichte des Baues und der Einrichtung der Klosterkirche Fürstenzell. 1738 bis 1756. Der Verfasser, jedenfalls einer der Mönche, nennt sich nicht. Die Erzählung ist aber so frisch geschrieben, kulturgeschichtlich interessant, und sie gibt von der Bauführung in dieser Zeit ein höchst lebendiges Bild, daß wir sie in Kürze wiederholen müssen. Dem Neubau einer Kirche trat man ernstlich nahe im Jahre 1738. Am Feste Jakobi berief man den Maurermeister Wolf von Stadtamhof aus Aldersbach, „wo er ohnedem in Arbeit stand“, damit er die alte

<sup>8)</sup> Noch eine Frage von größerer Bedeutung muß hier angeschnitten werden. Fischer stammt wie die Asam aus der heutigen Oberpfalz; in den östlichen Gebieten Altbayerns hat er viel gearbeitet. Seine Kunst zeigt Zusammenhänge mit der Architektur des österreichischen Barock, und namentlich auch mit Bauten Fischers von Erlach. Der Einfluß der Kunst der Kaiserstadt Wien war in dieser Zeit überhaupt viel größer, als bisher angenommen wurde. Ich beschränke mich hier auf den Nachweis von einigen stilistischen Obereinstimmungen mit Salzburger Kirchen. Der auffallende Aufsatz von J. M. Fischers Kirche in Berg am Laim mit den vier Eckvoluten lehnt sich an an Fischers von Erlach Kollegienkirche in Salzburg. Fischer von Erlach verwendet auch die großen Seitenlichtfenster (Johannesspitalkirche) und die großen frontalen Mittelfenster (Ursulinenklosterkirche), die Umrahmungen mit Keilsteinen und andere Details. Wie die Abhängigkeit zu erklären ist, diese Frage bedarf noch einer weiteren Untersuchung.

<sup>9)</sup> Wichtigste Quelle: Geschichte des Baues und der Einrichtung der Klosterkirche Fürstenzell. Kreisarchiv München. K. L. 243 N. 14. — Fr. S. Meidinger, Historische Beschreibung der kurfürstl. Haupt- und Regierungsstädte in Niederbayern. Landshut 1787, S. 340.



Kirche in Augenschein nehme und seinen Bescheid abgebe, wie in diese „eine Form“ gebracht werden könnte. Die Antwort lautete sehr negativ. Der Baumeister riet zu einem Neubau und begann auch sogleich, einen neuen Riß und Überschlag zu einer neuen Kirche zu machen, den er am 8. September vorlegte. Der Riß wurde von mehreren Herren approbiert; doch der Abt wollte noch Zeit zur Überlegung haben und verabschiedete den Baumeister mit einer Belohnung von 3 Max d'or und der Aussicht, „er habe nit das letzte mal geschüben“<sup>10)</sup>, wie der niederbayerische Chronist sich charakteristisch ausdrückt. Infolgedessen schickte Wolf von Aldersbach her noch einen Palier, der den Kalkofen herrichten mußte, und am 24. Januar 1739 kam er selbst wieder, um früh genug zur Hand zu sein, „im Fall über Wündter die guette Gedanken nit eingefroren und eine günstige Resolution vor Ihn solle ausgefallen seyn“ und vor allem um zu „viglieren, damit Ihm nit jemand anderer mecht eindanzn.“ Er machte große Augen, als ihm und seinem Palier kurzer Hand die Reisekosten ausbezahlt wurden mit dem höflichen Bedauern, daß man seiner Dienste nicht weiter bedürfe. Inzwischen war nämlich Herr Göz „renomierter Bildhauer von St. Nicola, allen orthn absonderlich in Österreich ein Zeitt her estimierter Architekt“ so en passant eingetroffen, hatte die ihm zur Prüfung vorgelegten Pläne Wolfs so verdammt und namentlich mit der einen Expression, „wenn man diesen Riß nach bauet wird man mehrer Mauer als Kürch bekommen“ den Wolf „so zu Boden gerennt“, daß ihm die Erlaubnis gegeben wurde, einen neuen Riß anzufertigen. Am 16. März legte er einen neuen, mit verschiedenen Ornamenten schön illuminierten Kirchenriß vor, in dem auch die Deckengemälde bereits ausgeführt waren, der sich von Wolfs Riß aber nur durch die verringerte Mauerstärke unterschied. Er erhielt sogleich die Approbation, und im Akkord wurde festgestellt, daß Göz für die Inspektion 4 Münchener Schöffl Korn und die Vergütung der Reisekosten, und daß sein Maurermeister Thomas Gärtler von Passau „dessen er bedürftig war vor wegen Mangl alles Handgriffes“ 5 Münchener Schöffl und 3 Kreuzer Gesellengeld erhalten solle. Am 6. April fing man an zum Frontispiz den Grund zu graben, am 9. April wurde der erste Stein gelegt, und am 4. Juni begann der Abbruch der alten Kirche. Am 7. Juli ließ man zum Chor den Grund graben. Die Arbeit wurde nur durch den vielen Regen gestört. Einmal stand das Wasser so hoch, „daß die Mälterdrög herumgeschwommen“. Trotzdem ging die Arbeit so rasch vorwärts, daß noch in diesem Sommer um die ganze Kirche das erste Hauptgerüst errichtet wurde, und daß sämtliche vorhandenen Baumaterialien, auch die Steine aus der alten Kirche aufgebraucht wurden, dank des Verdienstes der Mörtelweiber, „die zu allen 50 Maurern nit mehrer den 5 bis 6 zum Mälter tragen seien gewesen, welches sie doch so fleißig verrichtet, daß man selten einen Maurer um Mälter klopfen oder schreyen gehört. Ihr Lohn war ein Groschen, 2 paar Foit Brod, Suppen und Kraut“. Für so schwere Arbeit, meint der Chronist, werden sie noch im Jenseits Lohn einzubringen haben. Je mehr der Bau fortschritt, desto mehr

<sup>10)</sup> Mitgeschoben beim Kegelspiel, das heißt er dürfe auch später noch auf Arbeit rechnen.



zeigte sich auch die Unfähigkeit des Göz. Sein Bestreben ging dahin, am Bau möglichst viel Bildhauerarbeit anzubringen. Als er am 16. Oktober den Profilriß der Kirche brachte, machte der Abt kurzen Prozeß, er bezahlte die fälligen Kosten und gab dem Pseudoarchitekten den Laufpaß. Göz „rächte sich noch durch einen Brieff so grob wie Er und biß in die Finger bis sein Zeit wurd kommen“, 1744 hat er auch richtig dem Kloster eine unliebsame Einquartierung, den General Seckendorff mit 3000 Mann Kavallerie, auf den Hals geschickt.

So war das erste Baujahr verlaufen. Da fügte es sich, daß der Hochwürdige Abt nach München mußte und Gelegenheit bekam, „mit dem von vielen Experiente berüemten H. Michael Fischer Maurer Maister in München, wornach die Zähn ein Zeit her schon gewäßert, anzubinden.“ Fischer ließ sich nicht viel bitten, machte einen „ganz raisonablen“ Akkord, wornach er nur 2 Kreuzer Gessellengeld begehrte. „Es schlug auch die sach gleich dahin auß, daß H. Fischer einen neuen Riß verfertigen mueßte, den Er vorgelegt den 7. April 1740 gegen eine Recompense von 8 harten Thalern.“ Nachdem der Riß approbiert war, schickte Fischer einen Palier, Martin Wöger, ansässig in der Au in München, „einen guetten und wohl erfahrenen Mann, riße in der neuen Kirch solcher gestalten um, daß inwendig nit ein einziger Stain von fertiger Architektur des Gözens gebliben“. Diese verdrießliche Arbeit dauerte bis Pfingsten. Daneben stieg die neue Mauer so rasch in die Höhe, „daß sie zu jedermanns Verwunderung mit 3 biß hegstens 34 Maurer selben Sommers unter Dach kam. Das war ja vill und große Freud des Bauherrn, große Ehr des Maisters und Baliers, auf welchen sich H. Fischer verlassend nit ofter als 3 mahl den ganzen Sommer hier nachgesehen.“ So kam die Kirche noch in diesem Jahre unter Dach, und da es noch zu früh war zur Winterrast, wurde auch der Chor noch eingewölbt. Am 26. November wurde nach 34wöchiger Tätigkeit die Arbeit beschlossen. Die rasche Einwölbung des Chores hatte unliebsame Folgen. Da die Mauer noch naß und vom ersten Hauptgerüst aus neu war, wurde sie in der Mitte auseinandergeschoben. Schuld war die Arbeit des Zimmerpaliers, der „die Sporn nach einander aufgehebet ohne selbe mit ihren Bändtern herundtzu anzumachen, dadurch dieselben natürlicher Weiß mußten auseinander dauchen.“ Als im folgenden Jahre die Bögen aufgeschlagen wurden, da zeigten sich schon hin und her Kluften und der Palier berief den Meister von München. „Dieser, der sach ein färbl zu geben, culpirtte den Balier gar ser, daß Er wegen solche bagatelle habe können kleinlaut werden und ein gefahr besorgen.“ Er machte nun „ein gestreng Werkh“ und gleichsam einen halben Dachstuhl unter den andern hinein, zog auf allen Seiten Schlaudern, hölzerne und eiserne, hängte das Gewölbe am Dachstuhl auf, und machte, das war die Hauptsache, mehr als 100 Thaler Unkosten. Noch nach elf Jahren hörte der Chor nicht auf zu „sizen“, woran wohl auch der Umstand schuld war, daß die Hauptpfeiler, worauf der „Fronbogen“ ruht, hohl und zu schwach aufgeführt wurden.

1741, den 13. März, begann der Palier Martin Wöger mit der Einwölbung der Kapellen. Auch wurde die Kirche von außen herum bis an die Fassade vollendet, der Chor inwendig stukkiert, das Feld für den Maler hergerichtet. Am

26. Oktober hörte man mit der Arbeit wieder auf. Fischer erhielt dieses Jahr eine „extra recompense“ von 8 fl. mit der Klausul, daß er den neuen Tabernacul anfrimmen und Sorge tragen sollte, daß er recht werde. Das Jahr ging gut vorüber. Nur als gegen Schluß der Stukkator Modler ankam, gab es zwischen ihm und dem Palier Streitigkeiten, angeblich wegen der Quadratur, die ein jeder besser zu verstehen und zu dirigieren protendierte, in Wirklichkeit aber wegen der Rivalität um die Gunst des Abtes. Der Verdruß kam so weit, daß der Palier vor Ärger bettlägerig wurde. Vor seiner Abreise rächte er sich noch dadurch, daß zwei seiner Münchener Maurer auf dem Wege vom Wirtshaus den Klosterhausknecht „rain abgepriglet und manche blaue Fenster eingesezet“. Dann zog er befriedigt heim.

Inzwischen brach der Krieg herein. 1742 wurde gar nichts gearbeitet. 1743 ließ der Abt, um doch ein wenig vorwärts zu kommen, das Gewölbe aufschlagen und den Putzbewurf machen, verdarb es aber dadurch mit Fischer, der energisch protestierte, daß eine Arbeit, die kaum vom Meister behutsam genug gemacht werden könne, von ungeübten Händen vollführt werde. Man gab ihm kurz zur Antwort, daß die nötige Vorsicht angewendet worden sei; aber der Verdruß war fertig. 1744 schickte Fischer, nachdem das Gewölbe zum Malen hergerichtet und die Stukkaturarbeit zum großen Teil schon fertig war, einen schlechten Palier, Hans Georg mit Namen, „ein Hof Baliers Sohn von München, ein sehr guette Zeichner, aber nachlässig“. Alles Klagen gegen ihn half nichts. Fischer approbierte anscheinend dessen schlechte Konduite. Dazu brachte auch die Ausführung des frontispicii Hindernisse, die Herbeischaffung der Steine bis von Kapfberg bei Kelheim. Auch beanspruchte damals der Münchener Steinmetz, den Fischer geschickt hatte, die ganze Arbeit, obwohl auch schon andere gedingt waren. Endlich brachte Bildhauer Straub, der gerade anwesend war, die Sache wieder ins Geleise. Am 26. September des Jahres zog der Palier mit sechs Münchener Maurern ab, man setzte trotzdem die Arbeit bis Allerheiligen fort, und die Fassade wurde vollends herabgeputzt. Dann mußte man aufhören, da der Krieg, der bisher der Arbeit ausgewichen, „anjetzt wüettender als einmahl auf uns losging.“ Fischer hatte in diesem Jahre nur zweimal den Bau besichtigt, das drittemal mußte ihm wegen der Kriegsgefahr abgeschrieben werden. Die Reisekosten mußten ihm dieses Jahr vergütet werden, da er im Revier keine Arbeit wie sonst hatte. Das ganze Jahr hindurch waren nie mehr als 20 Maurer, meistens aber nur 16 an der Arbeit.

1745 ließ sich weder Meister noch Palier von München sehen. „Nun war ein Zweifel ob den H. Fischer ein Recompense, worauf er schon lange geizhlet, so leichter Ding in den Wind soll schlagen? oder sollte man selbe woll gar hinauf schicken?“ Für den Anfang war zwar der Krieg eine Entschuldigung, der sich aber nach der Übrumpelung von Vilshofen, am 28. März, ins „Raith“ hinauszog, worauf bald der Friede geschlossen wurde. Wie man dann erfuhr, daß H. Fischer nach Passau und Vilshofen gekommen sei, um die Kriegsschäden und Baureparaturen an den kurfürstlichen Bräuhäusern in Augenschein zu nehmen, ohne Fürstenzell zu besuchen, da wußte man klar, daß auch dieser „Maister die

letzte Hand an diesen Kirchenbau nit werde legen, und sicut nos visitas ita te colimus, einer den andern müeßte fahren laßen.“ Man setzte zunächst den Bau fort, ohne Meister und Palier, damit Fischer im Falle einer Rückkehr „nit einen andern in seinem Nöst antreffete“. Aber ohne ein „capo“ ging die Arbeit nicht, und der neue Meister von Pergham, „der sich ehend wird eingeildet haben, Bürgermaister zu Paßau als hier Maurermaister zu werden“, war seiner Aufgabe nicht gewachsen. Mitten in der Arbeit blieb er aus. „Mit Gunst all diser Herrn muß hier anmerkhén, das einer wie der andere, nur mit disen Unterschied, das der eine nit anders kan, der andere nit anders will als intereßirt seyn. Kosten all diese Maister zusam 664 fl. 16 kr. Das seyndt theure Herrn.“ Auf solche Weise wurde im sechsten Jahr der ganze Kirchenbau bis auf die „Auszührung“ vollendet. Im selben Jahre wurde noch die Kirche *simplici benedictione* geweiht. Die Weihe erfolgte 1748 durch den Bischof Josephus Grafen von Lamberg. Bevor wir an die Baubeschreibung gehen, ist es wichtig klarzulegen, inwieweit Fischer bereits Vorhandenes übernahm. Aus der Erzählung des Chronisten geht sicher hervor, daß Fischer die Außenmauern, die bis zur Höhe des ersten Gerüstes aufgeführt waren, stehen ließ. Damit war der neue Riß wie in Dießen und Zwiefalten bereits bedingt, und die Idee eines Langhausbaues festgelegt, aber mehr nicht. Im „Innern“ dagegen hat Fischer alles Vorhandene negiert, der ganze Grundriß ist deshalb doch sein eigenstes Werk; denn die Anzahl der Kapellen, der ganze Aufbau, die Gliederung des Außenbaues mit Türmen und Fassade blieb ihm überlassen.

In der Grundrißfiguration zeigt auch diese Kirche zunächst wenig Originalität. Ein einheitliches Langhaus mit vier Seitenkapellen zwischen den eingezogenen Strebepfeilern und daran anschließend ein Chor mit zwei Achsen und abgerundetem Schluß. Zwei Türme flankieren die Westfront. Die Seitenkapellen sind durch die eingebauten Emporen zweigeschossig; das Untergeschoß enthält die Altäre. Auch hier liegt das Neue in den Modifikationen, die der Rokokoarchitekt am alten Barockschema vornimmt, nur verraten diese Modifikationen nicht mehr die gleiche Lebendigkeit wie in Osterhofen. Der Abrundung des Chores entsprechend ist die Fassade leicht ausgebaucht. Die Ecken im Langhaus und Chor sind in eleganter Kurve abgerundet, ebenso die Ecken der Seitenkapellen. Die im Grundrisse einspringenden Kurven der Seitenkapellen wölben sich in den Emporen fließend, aus und auch die Stufen assimilieren sich, so daß der ganze Grundriß eine geschlossene, elegante Figuration sich gegenseitig linear bedingender Kurven erhält.

Im Aufbau sind entsprechend die Übergänge verschliffen. Das Tonnengewölbe ist im Chor und Langhaus an den Übergängen muldenartig herabgezogen. Die Pfeiler sind mit gekuppelten, kompositen Pilastern auf hohem Sockel besetzt, deren Kannelüren, wie zumeist in Bauten Fischers, im unteren Drittel mit Rundstäben (Pfeifen) gefüllt sind. Die Kapitelle haben die freie Rokokoform, darüber folgen das Gebälk, Architrav, Fries und Konsolenkranzgesims in der bei Fischer gewöhnlichen, antikischen Bildung; nur ist das Kranzgesims durch den Eierstab bereichert. Eine Eigentümlichkeit Fischers ist der hohe,





Abb 6. Klosterkirche in Fürstentzell. Innenansicht.

kurvierte Kämpfer, der hier zudem noch mit einem ausladenden Gesimse abgeschlossen ist. Überall offenbart sich eine streng tektonische Gesinnung. Um so mehr fallen einige Verstöße auf. Im Chorschluß sind die Abrundungen, dem Chorbogen entsprechend, mit gekuppelten Pilastern besetzt, die aber in Lambris-höhe mit einem Rundwulst unschön abschließen. Diese Verkürzung stört jetzt, sie störte aber nicht früher, weil die seitlichen Durchgänge des Altares den





Abb. 7. Klosterkirche in Fürstenzell. Innenansicht gegen Westen.

ganzen Abschluß verdeckten. Die Westempore ist ohne Zwischensäulen konkav vorgewölbt. Die dem Chorschluß entsprechenden Pilaster der Abrundungen werden dadurch überschritten, der innere verschleift in die Wölbung, der äußere schließt am Kämpfergesims. Eine Lösung ist dieser Abschluß nicht. Die Kapellen sind zweigeschossig; das Untergeschoß ist in einer Halbkuppel gewölbt; der gekurvte Öffnungsbogen ruht auf schmalen Pilastern; im Obergeschoß

schneiden die leistenumsäumten Quertonnen in eleganter Kurve in das mächtige Tonnengewölbe des Mittelschiffes. Das Hauptgewölbe ist mit einem großen Gemälde bedeckt. In der ungegliederten Behandlung des Gewölbes entdeckt man am ersten den Unterschied gegenüber einem Bau wie Osterhofen. Die einheitliche, in den Proportionen ausgeglichene Mächtigkeit wird das Ziel des Architekten. Der Blick am Eingang umfaßt den ganzen Raum. Die Seitenkapellen sprechen mehr mit als früher, sie sind flacher, nicht mehr so isoliert. Der Rhythmus, der durch gekuppelte Pilaster mit dem Gebälk und durch die stukkerten Kartuschen der Dekoration fest markiert ist, hat sich beruhigt. Das Gebälk ist gerade geworden, nur an den Hauptübergängen, an den Ost- und Westecken von Langhaus und Chor ist es abgerundet. Die Kurven der Öffnungsbogen führen den Blick ruhig in die Tiefe. Die klare, helle Beleuchtung durch die großen Oberlichtfenster (der Emporen, die für den Eintretenden wie sonst durch die Streben verdeckt sind), trifft mehr die Architektur im Obergeschoß und erleichtert dadurch den Raum. Die lichten Farben der Stukkaturen und Deckengemälde sind kühler geworden. Langsam nähert sich der Klassizismus.

Die Außenarchitektur verrät bei ihrer Schlichtheit ein sicheres Verständnis für architektonische Logik. Den Jochen entsprechend sind die Außenseiten durch toskanische Pilaster abgeteilt. Darüber ein Gebälk, in dessen Frieszone flache Volutenkonsolen die Pilaster fortsetzen (ähnliche in Zwiefalten). Die rundbogigen Fenster, die wie fast immer bei Fischer ein scharf gekehltes Gewände haben, sitzen in flacher Rundbogenblende. Die Keilsteine durchschneiden den Architrav. Das Gewände ist über die Sohlbank bis an den Sockel herabgeführt, so daß eine zweite Blende entsteht. Eine mehr handschriftliche Eigentümlichkeit ist auch hier die flächenhafte, geometrische Umrahmung in gelbem Ocker. Im Sturz ein Oval mit umfassenden Zwickeln. Die Kämpferzone bleibt leer, aber an den Seiten setzt sich die Umrahmung fort. Unter der Sohlbank ein eingefaßter Kreis. Die äußere Umrahmung ist wieder flächig, sie endet unter der Blende mit einer Sohlbank, an deren Ecken Konsolen mit Triglyphen angedeutet sind. Im oberen Fries abwechselnd ein Mittelkreis oder Mittelhombus mit einfassender Fläche. Diese Gliederung ist bescheiden, aber getragen von einer konsequenten Logik. Sie erstrebt eine Aufteilung der raumabschließenden Wand und dadurch stärkere Betonung der struktiven Glieder, der den Streben im Innern entsprechenden Pilaster mit Sockel und Fries. In schlichter Weise bedingt der Innenraum die Außenarchitektur.

Die Fassade ist zunächst deswegen besonders bemerkenswert, weil sie bis auf wenige Einzelheiten den ersten Entwurf für Ottobeuren wiederholt, und zwar mit mehr Übereinstimmungen als der ausgeführte Bau in Ottobeuren selbst. Hier war auch Fischer nicht gebunden; es wirkt deshalb der Aufbau ausgeglichener, organischer, wenn auch in den Proportionen mit den weit auseinanderstehenden Türmen breitspuriger. Die Türme sind durch die Horizontalgliederung, den Fries in der Höhe des Dachgesimses, in das Fassadensystem mit einbezogen, haben aber in diesem System nur die Funktion des seitlichen Abschlusses. In

der Gliederung ist die Fassade in der stahlscharfen, eleganten Profilierung von ausgezeichnete Prägung. Das System einer doppelten Umrahmung einer stark betonten Mitteldominante ist wie bei anderen Bauten Fischers, z. B. Rott a. Inn. Der innere Rahmen um Portal und Mittelfenster wird hier durch Pilaster mit abschließendem Rundgiebel gebildet, der die Form des Tonnengewölbes im Innern andeutet. Es decken sich annähernd die Maße des konvex vorgebauten Mittelteiles mit den Dimensionen des Mittelschiffes, die Seitenkapellen mit den Maßen der äußeren Umrahmung. Diese ist wieder von toskanischen Pilastern begrenzt und das Ganze wird bekrönt vom Giebelgeschoß, das in einer eleganten Kurve silhouettiert ist. In der Durchformung einer Idee mit zwingender Logik, in klassischer Einfachheit steht diese Fassade ungleich höher als die meisten der unorganisch vorgeblendeten Prunkfassaden der Barockzeit, die ohne Zusammenhang mit dem Innenraume stehen. Der Hochdrang und zugleich das Ausbreiten im Raum ist mit den einfachsten Mitteln angedeutet. Die mittleren Pilaster des Untergeschosses sind plastisch voll und zugleich in den Rundgiebel verkröpft. Die äußeren Pilaster sind durch die Triglyphen im Fries fortgesetzt und laufen über dem Gebälk in den Urnen aus. Im Giebelgeschoß, das auf einer Attika aufsitzt,



Abb. 8. Klosterkirche in Fürstentzell. Westfront.

sind die Seitenteile umrahmt, das Mittelteil mit den Nischen tritt zurück, so daß auch hier deutliche Vertikalen entstehen. Die in der Mittelachse liegenden Rundbogenöffnungen, das Portal mit der starken Hohlkehle, das Mittelfenster mit der leichteren Hohlkehle des Gewändes und die Rundbogennische im Giebelgeschoß betonen die Mittelachse und deuten mit den nach oben abnehmenden Dimensionen zugleich das Ausklingen des Hochdranges an.

Von besonderer Schönheit im Aufbau sind die beiden Türme. Drei Geschosse mit genau geschiedenen ästhetischen Funktionen. Als Sockel dient das feste Untergeschoß in der Höhe der Langhausmauer; es folgt ein vermittelndes Zwischen-



geschoß, und darüber als Aufsatz ein hohes drittes Geschoß mit der Kuppel. Es ist sehr beachtenswert, wie an diesen Teilen das Verhältnis zwischen Stütze und Last in schlichter Klarheit durch wenige Gliederung festgelegt ist. Im stützen-den Sockel eine kräftige Betonung der Ecken durch Quadern (mit Fugenstrichen angedeutet). Durch die mehr neutrale Gliederung wird im zweiten Geschoß der Ausgleich der Kräfte versinnbildet, und darüber streben die Türme rasch nach oben. Der Hochdrang ist durch die schlanken, begrenzenden Pilaster charakterisiert, und in den außerordentlich reich geformten, vielfach eingeschnürten Kuppeln, die wie eine Übersetzung gotischer Formgedanken in die Eleganz des Rokoko wirken, klingt das Streben nach oben harmonisch aus. In der knappen Klarheit der struktiven Idee und der Schönheit der Proportionen können sich mit diesen Türmen wenige Bauwerke der Zeit messen.

Über die Ausstattung bringt die Baugeschichte ebenfalls höchst interessante Aufzeichnungen, in denen nicht das kleinste Detail, von den Farben bis zu den Nägeln und den zum Stuck nötigen Haaren vergessen ist. Wir können hier nur das Wichtigste wiedergeben. Die Stukkaturen und die Kanzel fertigte Johann Modler von Köstlarn, der bisher noch keinen größeren Bau stukkiert hatte. Man hatte daran gedacht, ihm mit Johannes Zimmermann aus München einen Berater zur Seite zu stellen, sah aber davon ab. Sein Geselle Funk „einer der besten so in München zu finden“, der bei den großen Künstlern in Arbeit gestanden und dort die schönste Manier erlernt hatte, hat ihm die schwersten Stücke machen müssen, so besonders den großen Hauptschild (an der Front). Die Stukkaturen, große Muschelwerkkartuschen mit Putten und großen Engeln, dazu freiplastische Lambrequins und naturalistische Akanthusranken sind ziemlich unorganisch verbunden; besser ist die rein flächenhafte Ornamentik. Nach Fischers Antrag hätte auch die Gemälde Joh. B. Zimmermann „von vielen Haupt arbeitern her ser berühmter Mann“ übernehmen sollen, schon deswegen, damit er Modler hätte an die Hand gehen können. Zimmermann war aber schon 72 Jahre alt und nach Ansicht des Abtes im Geschmack nicht mehr auf der Höhe. Bartholomäus Altemonte aus Linz, an den man hernach dachte, konnte wegen des Krieges nicht kommen, und Paul Troger, „ein berühmter Virtuose in Wien ansäßig“, den Göz empfohlen hatte, wurde vom Wiener Hof nicht fortgelassen. Troger schlug sodann Jakob Zeiller aus Reutte in Tirol vor, der schon 10 Jahre lang sein Kompagnon gewesen war. Zeiller hätte bei seinem riesigen Fleiß in dem einen Sommer 1744 beide Fresken vollendet, wenn es für den Virtuosen schicklich gewesen wäre von und zur Arbeit mit den Maurern zu gehen, und dann aus einem anderen Grunde, damit sein Werk nicht „eine Arbeit von nur einen Sommer heißete, nachdem es durch die berühmte Asam schon so hergebracht, daß fast nichts wolte geschätzt werden, was nit langsam und vieljährig Arbeit wäre.“ Zeiller machte die Fresken ohne Gesellen, nur mit einem Lehrbuben zum Farbenreiben, 1745 am Bernharditag fertig. Sein Lohn waren 1400 fl. Zum Chor hat er vom 15. Mai bis Ende Juni gebraucht. Dargestellt ist im Chor die Anbetung des Lammes; im Riesenfresko des Schiffes die Dreifaltigkeit mit St. Maria, verehrt







ABB. 9. JOHANN BAPTIST STRAUB: TABERNAKEL IN FORSTENZELL.

von Heiligen des Zisterzienserordens, darunter die Vernichtung von Unglauben und Ketzerei durch St. Michael. Die Fresken sind religiöse Maschinerien im Geschmack der Zeit, gut in der Komposition, in der Bewältigung der riesigen Fläche, aber in der Farbe zu leblos, grisailenhaft. Fischer hat mit Zeiller später in Ottobeuren und an der Anastasiakapelle in Benediktbeuren zusammen gearbeitet. Die Seitenaltäre von Deutschmann aus St. Nikola wurden von der alten Ausstattung (um 1710) mit herübergenommen. Das wertvollste Stück der Ausstattung ist der Hochaltar, den der Münchener Hofbildhauer Johann Bapt. Straub entworfen hat. Die Schreinerarbeit wurde nach seinem Risse an Ort und Stelle ausgeführt, die Bildhauerarbeit lieferte Straub von München her. 1745 wurde der Altar gefaßt. Der Tabernakel war schon 1741 aufgestellt worden. Leider verliert der Altar durch die Entfernung der seitlichen Durchgänge, von welchen die graphische Sammlung in München<sup>11)</sup> noch den Entwurf besitzt. Er stand früher in der Mitte des Chores, an der Stelle, die an den Wänden durch einen Pilaster bezeichnet ist. Im Chorschluß war der Mönchschor. Der Raumabschluß war dadurch näher an das Schiff gerückt, und das war für den Gesamteindruck wichtig. Der ganze Raum wirkte einheitlicher. Jetzt erscheint der Aufbau des Altares in seiner bloßen Schlankheit etwas unvermittelt und im unteren Teile, der die Höhe der Lamberie hat, kahl. Auf hohen Säulenfüßen vier Säulen, die inneren gedreht und mit Girlanden umwunden. Seitlich die Figuren St. Petrus und Paulus. Das Altarblatt mit Darstellung der Himmelfahrt Mariä (von Zeiller) und der Aufsatz ergänzen sich. Vor der Gloriole des Aufsatzes steht Gott Sohn in Erwartung Mariens. Ein Putto über dem Gebälk trägt auf einem Kissen Krone und Szepter. Die zierliche Grazie des Figürlichen zeigt am besten der Tabernakel. Ein Gehäuse, von Volutenpilastern gegliedert und von einer Kuppel abgeschlossen, wird von zwei anbetenden Engeln flankiert und von Putten mit den Symbolen von Glaube, Hoffnung und Liebe bekrönt. Der Gesamtaufbau in Form einer schlanken Pyramide ist geschlossen, und innerhalb dieser geschlossenen Umgrenzungsform herrscht absichtliche Unsymmetrie, in der Draperie, die in koketter Unregelmäßigkeit um den Giebel geschwungen ist, in der Bewegung der zartgliedrigen, in schmiegsamer Eleganz wie hingegossenen Engel und der zierlichen Putten. Es gibt in der ganzen dekorativen Plastik des Rokoko wenige Schöpfungen von dieser Feinheit.

Gleichzeitig mit Fürstenzell baute Fischer seit 1741 die ungleich mächtigere Kirche in Zwiefalten. Als dieser Bau dem Ende nahte, da stifteten die beteiligten Künstler 1749 (6. Sept.) aus Dankbarkeit im nahen Filialort Gossenzugen die Kapelle. Fischer machte den Riß<sup>12)</sup>, Franz Joseph Spiegler fertigte gratis die Fresken, und Johann Michael Feuchtmayer schenkte den Altar und die Stukkaturen. Da die Meister in ihrer künstlerischen Laune völlig ungehemmt waren, entstand ein Bau von reizender Originalität. Einem kreisrunden, kuppelgewölbten Schiff

<sup>11)</sup> München, Kupferstichkabinett, Sammlung Halm-Maffei.

<sup>12)</sup> Die bisher unbekannten archivalischen Belege im Pfarrarchiv Zwiefalten, betitelt *notatu digna circa parochialem ecclesiam*, wurden mir von Herrn Pfarrer B. Schurr in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt.



schließt sich östlich eine ellipsenförmige Apsis und westlich ein ellipsenförmiger Emporenanbau an; beide sind mit muldenförmigen Halbkuppeln gewölbt. Das Schiff gliedern in den Diagonalachsen gekuppelte, komposite Pilaster mit Gebälk. Das Gebälk ist in den Hauptachsen ausgelassen, da die stichbogigen Öffnungsbogen von Apsis und Empore und die gekehlten Gewände der seitlichen Rundbogenfenster in die Gebälkzone einschneiden. Helles Licht durchströmt den kleinen Bau, der aber durch die vorzügliche Ausnützung des Raumes bedeutender erscheint. Maler und Stukkator überbieten sich in übersprudelnder Erfindungskraft. Den Hochaltar bildet ein naturalistisch stukkirtes Grottenwerk mit Bäumen, in deren Zweig ein Vogel sitzt und altem Gemäuer, in dem Schnecken, Kröten, Schlangen und Mäuse lustig herumkriechen. Seitlich bricht ein Gießbach schäumend über den Rahmen heraus und endigt über der Mensa mit zackigem Geriesel. Über dem heiligen Magnus erscheint, in blassen Farben gemalt, St. Maria. Auch bei den in keckem Wurf hingestrichenen Deckengemälden mit Szenen aus dem Leben des hl. Magnus ist zur Erhöhung der Wirkung Stuck mitverwendet und lustig träufelt ein stukkierter Bach über das Gesimse herab. Das Ganze ist frisch, originell und lustig. Das Äußere ist wenig gegliedert; die unregelmäßige Grundrißfiguration löst allein die kubische Masse auf. An den Breitseiten Lisenen und diese, sowie die Ecken waren früher durch Fugenstriche in Ocker betont, während die Wände mit Rauhverputz beworfen sind. Auf dem Dache ein hübscher eiserner Dachreiter. Eines aber bedingt die prächtige Wirkung des schmucklosen Kirchleins, es ist, wie die meisten Bauten Fischers, vortrefflich in die Landschaft gesetzt.







ABB. 1. BUSTE OTTO HEINRICHS, KURFÜRSTEN VON DER PFALZ. PARIS, LOUVRE.  
Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1914/15 I II

# ÜBER ZWEI BILDNISSE DES KURFÜRSTEN OTTO HEINRICH VON DER PFALZ

VON GEORG HABICH

## I. JOACHIM DESCHLER, DER MEISTER DER OTTO HEINRICH- BÜSTE IM LOUVRE

Ein Mann von vierundfünfzig Jahren war Pfalzgraf Otto Heinrich, als er zur Kurwürde gelangte und seine kleine Residenz Neuburg an der Donau mit dem Heidelberger Schlosse vertauschen durfte; „Mit der Zeit“ hieß seine Devise. Schwer war dem Leichtlebigen mit der Zeit das Leben geworden. Nach einem jugendlich glänzenden Aufstieg unter den Auspizien seines Oheims und Vormundes, des eleganten, aber leichtmütigen und unzuverlässigen Friedrich, und nachdem er gemeinsam mit seinem Bruder, dem ritterlichen Philipp, sein Erbe, die „junge Pfalz“ angetreten hatte, verlebte er an der Seite der liebenswürdigen Susanne, der bayerischen Herzogstochter, Jahre des Glücks. Es war ein fürstliches Dasein, das er führte, geteilt in ritterliche Übungen und heiteren Lebensgenuß. Eine rege Beschäftigung mit den Künsten und humanistische Studien füllten die freie Zeit des jungen Herrschers, mehr aber als alles andere betätigte er eine schier leidenschaftliche Bauliebe. Aber Susanne starb vorzeitig und ließ ihn ohne Leibeserben zurück. Philipp, der Bruder und Genosse seiner Jugend, ging vor seinen Augen langsam in Not und Krankheit zugrunde, und er selbst sah sich infolge der Baulust und der splendiden Hofhaltung eines Tages vor dem Ruin. Die mächtigen bayerischen Schwäger hatten sich, als er begann, dem Protestantismus zuzuneigen, grollend von ihm gewandt. Die eigenen Verwandten versuchten, seine Notlage auszunutzen, ihm das Erbe zu verkürzen und die Kurwürde zu entwinden. Über Gebühr schwer aber lastete auf ihm der Zorn des Kaisers wegen seiner Beziehung zum Schmalkaldischen Bunde. So mußte er daran denken, sein Ländchen zu verpfänden oder gar zu verkaufen, was lediglich durch das Dazwischentreten der Landstände verhindert wurde. Otto Heinrich wurde auf ein schmales Jahrgeld gesetzt und mußte 1544 von Neuburg abziehen, alles was ihm lieb war, seinen kostbaren Hausrat, seine geliebte Bücherei und das künstlerisch eingerichtete Studiolo als Pfand in den Händen der Gläubiger zurücklassend. Er lebte nun als Privatmann in Heidelberg und als er, feinfühlig wie er war, bemerkte, daß seine Gegenwart hier nicht erwünscht sei, zog er sich an die Bergstraße nach dem ländlichen Weinheim vollends zurück. In diesem Exil tröstete ihn ein lebhafter Briefwechsel mit gelehrten Zeitgenossen. Trotz der kleinen Mittel, über die er verfügte, verstand er es, nebenbei seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Besitz zu mehren. Besonders auf Antiquitäten und römische Münzen war in dieser Zeit sein Sammeleifer gerichtet. Endlich, 1551, konnte er nach Neuburg zurückkehren, wo er in weiser Beschränkung



wieder drei Jahre regierte, bis der Tod des alten Kurfürsten Friedrich ihn endgültig nach Heidelberg berief (1556).

So, auf dem Höhepunkt seines Lebens angelangt, als Kurfürsten stellt Otto Heinrich eine kleine Skulptur dar, die, obwohl einzig in ihrer Art, wenig gekannt, im Louvre steht. Es ist eine Büste oder, besser gesagt, Halbfigur in feinem, durchscheinenden, alabastrigen Marmor gearbeitet, nur 16 cm in der Höhe messend. Leider sind einzelne Teile am dekorativen Schmuck stark bestoßen; ebenso die Kopfbedeckung. Ein paar durchgehende Risse deuten auf gewaltsame Mißhandlung, aber die Hauptteile, vor allem der Kopf, sind wohl erhalten, auch die Hände einigermaßen intakt (s. Abb. 1, 2 u. 3).

Das kostbare Stück gelangte unter Napoleon III. mit der Sammlung Sauvageot in den Louvre; es stammt aus dem Besitz des Malers Denon, des übelberüchtigten Organisators des Kunstraubs unter Napoleon I. Wo dieser Meisterdieb es aufgetrieben, ist nicht mehr festzustellen<sup>1)</sup>.

Die Zeit der Entstehung ergibt das Wappen auf der Rückseite. Es enthält im Mittelschild den Reichsapfel, das Abzeichen der Kurwürde; demnach fällt die Ausführung in die Jahre 1556—59, die letzte Lebenszeit des Dargestellten. Von dem blühenden Junker, wie die Schwarzsche Medaille ihn schildert, ist in diesem Koloß nichts mehr zu erkennen, ebensowenig von der stolzen Ritterlichkeit, die Hans Daucher dem jungen Pfalzgrafen lieh, auch die weltmännische Eleganz des Dreißigjährigen, die einige kleine Nürnberger Schaustücke verkörpern, ist dahin, und nicht minder die fürstlich-repräsentative Haltung, die sein Hofmaler Barthel Beham so gern an ihm hervorhob<sup>2)</sup>. Ein müder Mann, der schwer unter der Last eines unförmlichen Leibes zu seufzen hat, sitzt — das Stehen wird ihm sauer — zusammengesunken unter der Last der eigenen Schwere in einem prächtigen Gestühl. Die mächtigen Schultern vornübergebeugt, ruht er breit mit aufgelehnten Armen, die Hände auf einer schmalen Brüstung, die als Tisch dient. Das mächtige Haupt mit den schlaffen und dennoch feinen Zügen, von einem zierlich gekrausten Bart eingerahmt, sitzt fast ohne Hals auf dem Körper. Klug und ernst blickt das Auge; der Blick ein wenig angestrengt und, wie bei Kurzatmigen zu beobachten, gleichsam hilfesuchend erhoben. Bestimmend für den Ausdruck ist ein ausgesprochen bitterer Zug um den entschieden geschlossenen Mund. Und doch lassen die schmalen Lippen auch wieder das natürliche Feingefühl des hochgebildeten Mannes, den verwöhnten Geschmack des geborenen Mäcens nicht

<sup>1)</sup> Das Werk von Amaury Duval „Cabinet Denon“ ist mir nicht zugänglich. Daß die Büste sich noch 1685 im Heidelberger Schloß befunden habe, wie Rott, „Ottheinrich und die Kunst“, Heidelberg, 1905, S. 105, auf Grund einer Inventarnotiz annimmt, ist nicht erweislich. Vielmehr läßt der Wortlaut des Eintrags: „Pfalzgraff Otto Heinrich Einmahl in Stein und Einmahl in Holtz geschnitten“ eher an Medaillenmodelle denken, etwa an die Schwarz'sche Medaille, die im Original in Buchsholz, und an eine der Daucher'schen, die in Stein geschnitten waren.

<sup>2)</sup> Am nächsten kommt den Büsten die Sitzfigur in kurfürstlichem Ornat auf dem genealogischen Teppich im Nationalmuseum (1558). Die Dresdner Zeichnung, Rott, O. H. und die Kunst S. 107 Abb. 19, die sich ebenfalls vergleichen läßt, ist offenbar ein Entwurf zu einem Gobelin; die Figur der Pfalzgräfin Susanne findet sich ganz so auf einem Gobel in Neuburg a. D., Abbildung s. Mitt. zur Gesch. d. Heidelb. Schlosses. VI. S. 203 u. Taf. IV.



ABB. 2. BÜSTE OTTO HEINRICHS, KURFÜRSTEN VON DER PFALZ. PARIS, LOUVRE.



A BB. 3. BÜSTE OTTO HEINRICHS, KURFÜRSTEN VON DER PFALZ. PARIS, LOUVRE.



verkennen. Dem fürstlichen Stande gemäß ist das Kostüm überaus reich und prächtig. Eine weite Schaubе mit breitem, kostbar über und über gesticktem Aufschlag und Schulterkragen bedeckt das nicht minder fein genähte und gemusterte Untergewand. Aus mächtig gepufften, geschlitzten und geknöpften Ärmeln ragen die feingegliederten, trotz der Fülle noch schlanken Hände, die nur spärlich be-ringt sind: die weichen, etwas schwächlichen Hände des Genußmenschen. Die Linke hält die Handschuhe; die Rechte ruht auf einem Buch. Das ist für den Humanisten auf dem Thron, dem Mehrer der Palatina, das richtige Attribut. Denn nicht an das traditionelle Gebetbuch wird man zu denken haben, sondern an einen der schönen Bände, die der fürstliche Bibliophile in eigener Offizin drucken ließ, etwa die herrliche Ausgabe von Luthers Psalmen. Als Schmuck trägt der Fürst ein dünnes, dreifaches Kettenwerk auf der Brust. Rechts unten ragt aus dem Gewande ein Dolchgriff.

Der mächtige Körper erscheint in dem pompösen Kostüm noch mächtiger. Aber der Prunk ist nicht laut, sondern von kultiviertem Geist beherrscht. Trotz der monströsen Fülle ist der Gesamteindruck nicht abstoßend. Gebietender Ernst geht von dem Manne aus, und trotzdem seine Schwerfälligkeit etwas von der Unbeholfenheit einer Riesenschildkröte hat, erkennt man, daß er gewohnt ist, zu herrschen. Auf äußere Insignien durfte der Künstler verzichten; es war jeder Zoll ein Fürst, den er darzustellen hatte. Ein stolzer Herr und ein feiner Mensch zugleich; das gute Künstlerwort wird hier lebendig, daß in einem dicken Leib eine schlanke Seele wohnen könne.

Ein Blick noch auf den prächtigen Stuhl. Mehr dekorativ empfunden als tektonisch gedacht, ist das Möbel ungemein bezeichnend für den italienisierenden Renaissancegeschmack seines Besitzers. Es ist ein Phantasiemöbel, dessen Schöpfer mit sichtlicher Freude in den neuen Formen schwelgte. Italienischer Dekor und Architekturmotive werden spielend, ohne Pedanterie verwandt. Dabei verfäht die Meißelführung überall frei und leicht, mehr andeutend als ausführend, das schmückende Beiwerk als solches betonend. Die Rückenlehne bilden zwei männliche Halbfiguren in Hermenform, zwischen denen sich eine Borte ausspannt. Die Hermen sind arg beschädigt, aber dennoch läßt sich erkennen, daß sie einen in der Mitte geknoteten, velumartigen Vorhang ausgespannt hielten, dessen Enden hinter ihrem Rücken herabfallen und vorn am Hermenschaft in geknoteten Zipfeln auslaufen. Grotteske Satyrfiguren in Rankenwerk flankieren den Kranz mit den drei Wappenschilden. Auf den gebogenen Schwingen lagern kleine Löwen, den Armen als Stütze dienend. Ein elegant geschlungenes Schnurornament füllt die Felder darunter. Fein ist die vorgeschobene Brüstung profiliert, in deren Dekor Rankenwerk und Löwenköpfe wechseln. Gegenständlich betrachtet hat diese Brüstung keinen rechten Sinn<sup>\*)</sup>. Als Tisch ist sie zu schmal, als Balustrade zu breit. Es ist ein Motiv der Malerei, das hier etwas gewaltsam verwandt erscheint: der bekannte tischartige Vordergrundabschluß, auf dem die Hände ruhen, wie er

<sup>\*)</sup> Sollte ein Kirchenstuhl gemeint sein? — Ein von Pübel geschnittener Stuhl wird frisch verguldet 1556 von Neuburg nach Heidelberg gebracht, s. Mitt. zur Gesch. d. Heidelb. Schlosses. VI, S. 237.



in der gleichzeitigen Porträtmalerei — man denke an Holbein — typisch ist. Hier bedeutet dieses architektonisch umgemodelte Requisit eine recht günstige Abschlußlösung im plastischen Sinne; es bildet eine Art Plinthe.

Nicht sowohl der kleine Maßstab, als vor allem die plastische Behandlung qualifiziert das Bildwerk als ein echtes Stück Kleinplastik. Kennzeichnend dafür ist namentlich die Ausführung des Kostüms. Diese ungemein einläßliche, das Stoffliche höchst reizvoll charakterisierende Detaillierung der Oberfläche, die durch Kontrastwirkung Gesicht und Hände umso durchsichtiger und lebendiger erscheinen läßt, ist ganz im Geiste der gleichzeitigen Medaillenkunst. An die feinen Solenhofener Steinmodelle unmittelbar erinnert die goldschmiedmäßige ziselierende Wiedergabe von Bart- und Haupthaar.

Schon die älteren französischen Autoren, die sich mit der Büste beschäftigten, haben die eine oder andere Medaille zum Vergleich herangezogen. Auf Grund einer solchen hat A. Sauzay den Dargestellten richtig erkannt<sup>4)</sup>. Wenn er freilich als Schöpfer des Werkes in seiner Begeisterung Albrecht Dürer nennt, so hätte ihn die einfache Rechnung, daß Dürer bereits zwanzig Jahre tot war, als Ottheinrich den Kurhut aufsetzte, hiervon abhalten sollen. Molinier<sup>5)</sup>, der die Skulptur in einer schönen Heliogravüre veröffentlichte, nimmt ebenfalls auf eine Medaille Bezug, die er dem Leipziger Silberschmied Hans Reinhard (er nennt ihn noch irrtümlich Hans Reitz) vindiziert, man muß sagen aufs Geratewohl, ohne den Versuch einer Begründung und in der Tat ohne jeden Grund. Wir kennen von Reinhard ausschließlich sächsische Schaumünzen. Diese haben indes weder mit der Büste, noch mit den Medaillen Ottheinrichs etwas zu tun. Zuletzt hat dann Rott in seinem obengenannten Buch über Ottheinrich und die Kunst die Frage nach dem Schöpfer des Bildnisses gestreift, ohne zu einem Ergebnis zu gelangen. Er läßt die Wahl zwischen den Meistern des Ottheinrichsbaues, dem dunklen „Anthony“ und Alexander Colin, sowie den Gebrüdern Abel, die in den fünfziger Jahren mit dem Epitaph Ottheinrichs in Heidelberg beschäftigt waren. Meister Anthony dürfte als mutmaßlicher Italiener bei einer Arbeit von so ausgesprochen deutschem Charakter von vornherein auszuschalten sein. Auch Alexander Colin, der seit 1558 in Heidelberg tätig war, kommt nach seinen sonstigen Porträts nicht in Betracht. Zwar verstand er sauber und hübsch Köpfe und Figuren in kleinem Maßstab zu schneiden, und technisch beherrschte er die Arbeit in Alabaster virtuos. Aber das Porträt war nicht seine Stärke. Hier verliert er sich ins Typische, Allgemeine, Höfisch-Gefällige und wie im Kleinen, in den Reliefs des Maximilian-Grabs, so nicht minder, ja noch mehr bei seinen großen Epitaphfiguren in Innsbruck und in Prag, die stark im Äußerlich-Dekorativen stecken bleiben. Die unmittelbare Leibhaftigkeit unserer Büste hat der elegante Niederländer nie erstrebt, geschweige denn erreicht. Wie er seinen fürstlichen Bauherrn sah, zeigt übrigens das flauere, typisierende Porträtmedaillon am Portal des Ott-

<sup>4)</sup> Notice sur bois sculptés, terres cuites, marbres etc. Paris 1864 S. 23. Vergl. Sauzay-Lièvre, Collection Sauvageot.

<sup>5)</sup> Histoire des Arts appliqués. Paris 1901. Bd. II. Pl. XX. Vgl. auch neuerdings Oechelhäuser, Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Heidelberg S. 289.



ABB. 4. BOSTE OTTO HEINRICHS, KURFÜRSTEN VON DER PFALZ. PARIS, LOUVRE.



heinrichsbaues. Was endlich die Gebrüder Abel aus Cöln betrifft, so wissen wir von ihrer „Tätigkeit“ nur, daß sie ursprünglich die Reliefbilder am Kaisergrab in Innsbruck hätten ausführen sollen und zwar nach zeichnerischen Entwürfen ihres Bruders, des Malers Florian Abel in Prag, woran sie indes ein heftiges, durch übermäßigen Weingenuß verursachtes Zittern der Hände dauernd hinderte. Nur ein Stück, das schlechteste der ganzen Serie, ist ihre Arbeit. Sie mußten Alexander Colin von Mecheln zu Hilfe rufen und tranken sich selbst auf Kosten des Kaisers rasch zu Tode. In den Jahren 1556 bis 1559 arbeiteten sie in Heidelberg am Grabmal Ottheinrichs. 1556 waren sie auch in Neuburg beschäftigt<sup>6)</sup>. Von dem Epitaph, das in der Heiliggeistkirche in Heidelberg errichtet wurde, haben sich nur geringfügige Alabasterfragmente aus der französischen Zerstörungswut gerettet. Es muß ein bedeutendes Werk gewesen sein: „superbissimum monumentum“ nennt es ein Zeitgenosse. Auf reichen Figurenschmuck in antikisierendem Geschmack lassen die Anfeindungen von seiten der calvinistischen Pfaffen schließen, die an der Nacktheit Anstoß nahmen. Was aber hatten die Abel in Neuburg zu tun? — Dort ist nur allgemein von „Bildern“ die Rede, die sie verfertigen, d. h. fertig machen sollen. Wie ich glaube, handelt es sich hier um Vorarbeiten zum Epitaph, woran Ottheinrich schon 1556 in Neuburg zu denken Grund gehabt haben dürfte. Jedenfalls existierte bereits damals in Neuburg ein Modell dazu, das Ottheinrich in seinem Schreibzimmer aufbewahrt und 1556 nach Heidelberg verbringen ließ. Dieses „Muster“, vermutlich ein kleineres Steinmodell, hatten die Abel im Großen auszuführen<sup>7)</sup>. Sie arbeiteten also wohl auch hier, wie später am Maximiliansgrab, nach fremdem Vorbilde, und ihre Tätigkeit wird in der Hauptsache die von ausführenden Marmoristen gewesen sein. — In Neuburg befindet sich noch ein fragmentierter Porträtkopf Ottheinrichs aus gebranntem Ton, den Rott (Mitt. VI. S. 213 Abb. S. 112) mit den Abel in Verbindung bringt. Wenn dies zuträfe, so hätten wir darin eine Studie zum Porträt des Kurfürsten auf dem Epitaph zu erblicken. Indes deutet die Barttracht mit den beiden seitlich spitz auslaufenden Zipfeln auf eine erheblich frühere Entstehung (etwa Ende der vierziger Jahre). Bereits 1551 trägt Ottheinrich den vollen breiten Bart wie auf der Louvrebüste. Stilistisch haben die beiden Köpfe nichts gemein. Eine dritte Porträtbüste in bronziertem Gips, die Rott a. a. O. S. 192 veröffentlicht (ebenfalls im Neuburger Museum), ist modern,

<sup>6)</sup> s. Rott, Mitteil. zur Geschichte des Heidelberger Schlosses VI (1912) S. 237.

<sup>7)</sup> In einem Inventar von Kunstgegenständen im Gemache Ottheinrichs im Neuburger Schlosse, die im Jahre 1556 nach Heidelberg verbracht wurden (Geh. Hausarchiv München. Nr. 2388 Fol. 53v) wird erwähnt: „Ain Aichin Ladlin, darinn das muster zu meins genedigsten Herrn Epitaphio“. Solche Modelle in kleinem Maßstab kennen wir auch sonst. Das bekannte Solenhofener Steinmodell zu der Grabplatte Ludwigs des Gebarteten von Bayern-Ingolstadt im Bayerischen Nationalmuseum (s. Jahrg. 1910 S. 169) ist ein frühes Beispiel dafür. Otto Heinrichs Zeit näher steht ein Kleinbildwerk, ebenfalls in Solenhofener Stein geschnitten, darstellend Kurfürst Daniel Brendel von Mainz in halber Figur in reichem Architekturrahmen, nichts anderes als ein Wandgrab in Miniatur. (Sammlung Morgan s. Ausstellungskatalog des Burlington Clubs, Early German Art Taf. L. Nr. 22.) Auch die Miniaturgrabplatte des Ritters Auer von Winkel im Bayer. Nationalmuseum gehört hierher (s. Jahrg. 1912 S. 229, Abb. 4.)



ein Rekonstruktionsversuch auf Grund von Bildern und dem Tonkopf, etwa aus der Zeit Schwanthalers.

Die Anwartschaft der Abel auf die Büste wird ebenso wie die Anthonys und Colins, die sämtlich nicht vor 1556 in Diensten Ottheinrichs nachweisbar sind, vollends mit Bestimmtheit durch Erwägungen chronologischer Art ausgeschlossen, auf die sogleich einzugehen sein wird.

Dies ergibt sich aus einer genaueren Betrachtung der Medaillen. — Die Medaille




Abb. 5. Otto Heinrich von der Pfalz.  
Medaille von 1551.

Ottheinrichs aus dieser Zeit und die ihnen verwandten Schaumünzen bilden ein Kapitel für sich und zwar ein schweres. Die Forschung ist bisher daran vorübergegangen, und obwohl die Reihe keineswegs zum Schlechtesten gehört, was die deutsche Medaillenkunst geschaffen, erwähnen sie auch Erman und Domanig mit keinem Worte. Von Ottheinrich selbst liegen aus diesen Jahren acht verschiedene Schaumünzen vor, sämtliche von derselben Hand:

I. Aus der Zeit des Exils, in Weinheim oder Heidelberg entstanden, drei Stücke von 1551:

1. Brustbild in Dreiviertel-Profil von linker Seite. Tafel I, 6. u. 6<sup>R</sup>.
2. Brustbild von linker Seite. Tafel I, 7.
3. ebenso kleiner. Abb. 5.

Bei allen dreien sind die Umschriften übereinstimmend formuliert, läuft die Schrift der Rückseite zwischen Linienkreisen und endigt bei 1 und 2 mit einem Blattornament .

Nach der Rückkehr, in Neuburg — 1555 — entstanden:

4. Brustbild von vorn; die Schrift auf Vorder- und Rückseite zwischen Linienkreisen, die Lettern wie bei 1. und 2., das Wappen wie bei 3. Taf. I, 2


II. Zwei Stücke von 1556, wohl noch in Neuburg entstanden.

5. Vorderseite wie Nr. 4, noch mit dem Titel Comes Palatinus, jedoch auf der Rückseite neben dem pfälzischen Löwen und den bayerischen Rauten der kurfürstliche Schild mit dem Reichsapfel.

6. Brustbild wie 3., jedoch mit dem Titel Elector. Rückseite wie Nr. 5.

Die beiden Stücke dürften als Abschiedsgeschenke an die Getreuen in Neuburg gefertigt sein.

III. Als Kurfürst stellen Ottheinrich ferner dar:

7. von 1558. Brustbild in Dreiviertel-Profil von linker Seite, ähnlich wie Nr. 1, aber älter, mit vollere Gesicht und längerem Bart. Die Rückseite zeigt die drei Wappenschilde in ungemein prunkvoller Komposition und subtilem Schnitt von großer Tiefe und starker Schattenwirkung. Der Mittelschild mit dem Reichsapfel ist im Fond mit Arabesken graviert. Die Helmszier bildet ein sitzender Löwe, dahinter ein Band mit den Initialen M. D-Z (mit der Zeit). Die Schrift entspricht im Charakter den übrigen Stücken, das Ornament  kehrt hier auf der Vorderseite als Schlußzeichen der



1



2



3



4



5



6r



6



6r



7



8



9



8r



10



11



11r



12

# TAFEL I. MEISTER DER OTTO HEINRICH-MEDAILLEN.

Nr. 1—7 OTTO HEINRICH VON DER PFALZ, JOHANN UND MARGARETHE VON PFALZ-SPONHEIM.  
Nr. 8—12 PRIVATPERSONEN.



Umschrift wieder. Was der Medaille aber ein spezielles Gepräge verleiht und die reiche Wirkung, die ihr eignet, noch erhöht, ist der Lorbeerkranz, der dünn, jedoch sehr hoch Vorder- und Rückseite einrahmt. Taf. I, 4 u. 4<sup>b</sup>.

8. von 1559. Vorder- und Rückseite wie vorher, jedoch kleiner. Taf. I, 5.

Sämtliche Stücke außer Nr. 5 befinden sich in Silber im Münchener Kabinett; ebenda auch das Steinmodell der Porträtseite von Nr. 8. — Nr. 5 im Handel. Äußerlich kennzeichnet sich die Zusammengehörigkeit der acht Stücke durch die einheitlich formulierten Titulaturen und deren Abkürzungen. Die Wappenseite trägt regelmäßig neben der Devise CVM TEMPORE den Spruch IN DOMINO CONFIDO; durchweg kehren die Ligaturen I-E in Rheni wieder und die verbundenen TT in Otto, sowie die Schreibung BOIORIE für Bavariae. Besonders charakteristische Lettern sind I-E breitgestellt mit dickem Querstrich, M mit kurzer Mittelhaste und R mit kurz abgeschnittenem Endstrich. Bestimmend für den Eindruck der ganzen Serie mit ihrem goldschmiedmäßig reichen, flirrenden und doch dabei zarten Charakter ist der fein berechnete Wechsel von minutiös detailliertem Kostüm, das über und über gestickt, benäht, gefältelt und mit Schmuckwerk behängt erscheint, mit den weich und breit behandelten Formen des Gesichtes, dies alles der Büste genau entsprechend. Die Übereinstimmung mit dieser in physiognomischer Beziehung ist besonders bei den beiden letzten, ihr zeitlich am nächsten stehenden Stücken frappant. Freilich nur die Originale selbst geben den Reichtum der Form zu erkennen, den die Abbildungen leider verwischen. Die breite, weiche Anlage der Wangen, der aufmerksam gehobene Blick, die feinen Fältchen in den Augenwinkeln, das gekrauste Barthaar, das alles ist durchaus mit der Büste konform, und was das Kostümliche betrifft, so macht dieses in Silber womöglich einen noch reicheren, reizvolleren Eindruck als im Marmor. Es ist keine Frage: die Hand, welche die Modelle zu den Medaillen in Stein schnitt, hat auch die Büste gemeißelt.

Es läge nahe, die Enface-Medaillen sozusagen als Ableger von der Büste anzusehen. Die zeitliche Entstehung ist jedoch umgekehrt. Die beiden kleineren Stücke Nr. 4 und 5, typisch von der Büste nicht zu trennen, waren bereits vor dieser fertig; dies bezeugt die Titulatur. Erst als der Dargestellte sein Medaillenbildnis so wohl gelungen in Händen hatte, mochte in ihm der Wunsch reifen, von demselben geschickten Meister sein Bild als Rundplastik zu besitzen, ein Wunsch, der sich jedoch erst erfüllen ließ, als er in Heidelberg zur Herrschaft gelangt war.

\* \* \*

Zu dieser Gruppe treten zwei oder drei weitere pfälzische Stücke von derselben Hand:

9. Friedrich III. von Simmern-Sponheim, der Nachfolger Ottheinrichs in der Kurwürde (1559–76). Kleine Medaille von 1558 mit Enface-Porträt und dreiteiligem Wappen. Umschrift: I-ERR & NOCI-I DEYNEM WILLEN & AN · 1558. Beiderseitig Blattkranz. Nur in schlechten Bleigüssen bekannt.



Ferner zwei Medaillenporträts der Eltern Friedrichs III. vom Jahre 1554:

10. Pfalzgraf Johann II. von Simmern-Sponheim. Brustbild in Dreiviertel-Profil von linker Seite. Im Felde ÆTA-LXII. Taf. I, 3.

11. Pfalzgräfin Maria Jakoba geb. Gräfin von Ottingen. Brustbild in Dreiviertel-Profil von linker Seite. Silber vergoldet. Münzkabinett München. Taf. I, 1.

Dieser pfälzischen Fürstengruppe lassen sich ferner einige Privatmedaillen anreihen:

12. Philipp von Stockheim, kurmainzischer Vitztum. 1550. Sammlung Vogel in Chemnitz. Silber. Taf. I, 8 u. 8<sup>R</sup>.

13. Dr. Wilhelm Raskalon. 1551. Berlin. Bronze. Taf. I, 11 u. 11<sup>R</sup>.

14. Dr. Johann Kraus. Undatiert. Steinmodell früher in Sammlung Helferich in Eisenach. Taf. I, 9.

15. Hans Kilian. 1555. Berlin. Steinmodell. Taf. I, 12.

16. Ursula Kilian. Berlin. Steinmodell. Taf. I, 10.

17. Andreas Pleger. 1560. Wien. Silber. Abb. 6.

Die zunächst auf stilistischen Beobachtungen und sorgfältiger Schriftvergleichung

beruhende Zuteilung dieser sechs Stücke an den Meister der Ottheinrich-Medaillen erhielt dadurch eine Bestätigung, daß bei sämtlichen dargestellten direkte persönliche Beziehungen zu Ottheinrich nachweisbar sind, außer dem einen Pleger. Seine Medaille ist indes 1560, also vier Jahre nach dem Tode des Kurfürsten, datiert.

Philipp von Stockheim erscheint im Briefwechsel Ottheinrichs in der Zeit

der Entstehung seiner Medaille. Er schreibt wegen antiker Münzen und anderer Antiquitäten, die Ottheinrich von seinem Herrn, dem Kurfürsten von Mainz, zu erwerben wünscht<sup>8)</sup>. Das Medaillenbrustbild erscheint auf graviertem Grunde; ebenso ist das Wappen graviert. Die Wappenumschrift läuft zwischen Kreisen wie bei den gleichzeitigen Ottheinrich-Stücken Nr. 1—3.

Dr. Wilhelm Raskalon lebte als Arzt in Heidelberg. Zahlreiche Rezepte für Personen des kurfürstlichen Hofes sind noch von seiner Hand erhalten<sup>9)</sup>. Das sonderbare Wappenbild, Sonne und Halbmond mit steigendem Löwen deutet auf Astrologisches.

Dr. Johann Kraus, württembergischer Rat in Tübingen, korrespondierte mit Ottheinrich ebenfalls wegen römischer Münzen (1553)<sup>10)</sup>. Seine Medaille, die ihn im 43. Lebensjahr darstellt, steht denen Ottheinrichs so nahe, daß sie wie ein Gegen-

<sup>8)</sup> Rott, O. H. u. d. Kunst S. 180.

<sup>9)</sup> S. Wille, Pfälzische Handschriften, passim (gefälliger Hinweis von Herrn Bibliothekar Dr. Hartig in München).

<sup>10)</sup> Rott, S. 181.



Abb. 6. Andreas Pleger. Medaille von 1560.

stück anmutet. Auch hier kehrt die Blattranke wieder, sogar zweifach in ornamentaler Verwendung.

Hans Kilian endlich gehörte zu den Getreuen aus Ottheinrichs nächster Nähe. Es ist der bekannte Drucker, der die Privatoffizin des Pfalzgrafen in Neuburg leitete. Er führte den Titel eines Rentschreibers. Seine typographisch meisterhaften Drucke hat Veesenmeyer zusammengestellt<sup>11)</sup>. Auch die prächtigen Einbände seiner



Abb. 7. Philipp von Solms.



Abb. 8. Otto von Solms.



Abb. 9. Friedr. Magnus von Solms.

Verlagswerke, die sich auf der Heidelberger und Münchener Bibliothek erhalten haben, sind in seinem Auftrag in Neuburg hergestellt. Neben dem Brustbild des Pfalzgrafen tragen sie das hübsche Signet des Druckers, eine schreitende Frauengestalt mit einem Sieb, aus dem die Buchstaben des Alphabets herausfallen. Später, nach 1556, erscheint statt dessen das dreifache Wappen in einer den Medaillen-Reversen verwandten Zeichnung.

Die ansprechende, offenbar als Gegenstück gearbeitete Medaille mit weiblichem Brustbild (Taf. I, 10) stellt offenbar Kilians Frau dar. Die abgekürzte Umschrift ist zu lesen: VRSULA I-KIL (Hansens Kilian) HAVSF(frau) IRS ALTERS IM 21. IAR. Die Medaille Kilians nähert sich im Stil besonders der Johannis von Sponheim. Wäre sie nicht so klein, so würde man in dem Schaupfennig, den Kilian auf der Brust trägt, wahrscheinlich das Medaillenbild Ottheinrichs erkennen.

Andreas Pleger ist nicht näher zu identifizieren.

Mit großer Wahrscheinlichkeit läßt sich dem Ottheinrich-Meister ferner eine kleine Serie von anderen fürstlichen Medaillen zuweisen, die wiederum auf das westliche Mitteldeutschland deuten, nämlich drei in Größe und Zuschnitt übereinstimmende Schaumünzen der Grafen von Solms.

1. Graf Philipp, geb. 1468, gest. 1544. Der Altersangabe zufolge ist die Medaille 1542 entstanden (Abb. 7).
2. Graf Otto zu Solms-Laubach, Bruder des vorigen, geb. 1469, gest. 1522. Die Medaille ist undatiert (Abb. 8).
3. Graf Friedrich Magnus, Sohn des vorigen, geb. 1521, gest. 1561. Nach der Altersangabe ist die Medaille vom Jahre 1545 (Abb. 9).

Im Stil kommen sie der Stockheim-Medaille nahe, besonders das Enface-Porträt

<sup>11)</sup> Miscellaneen literarischen und historischen Inhaltes, Nürnberg 1812, S. 74.

des alten Grafen Philipp. Wie bei Stockheim zeigt die Medaille des Grafen Otto ornamentierten Grund; am Ende der Umschrift die Blattranke von der typischen Form.

Die drei Stücke sind sämtlich in einseitigen Silbergüssen im Dresdener Kabinett erhalten. Zu der Medaille Ottos existiert das Steinmodell im Viktoria- und Albert-Museum in London. Es zeigt die Formen noch schärfer und die Gravierung deutlicher. Am Abschnitt bemerkt man eine leicht eingeritzte Signatur: D. S. Das eigentümlich gekrümmte S könnte auch ornamental gemeint sein. Der Stein wird in London auf Grund eines Verdiktes von Max Rosenheim für unecht gehalten. Das Stück ist indes einwandfrei, und ich glaube, daß Rosenheim sein Urteil revidiert hätte, wenn ihm die entsprechende Medaille in Dresden, zusammen mit ihren beiden Pendants, bekannt gewesen wäre. Allein das Urteil eines so gewiegten Kenners, wie der genannte Londoner Sammler es war, ist lehrreich auch da, wo es irrt. Zutreffend bemerkt Rosenheim: „Das Stück ist ganz im Stile der Medaillen von 1530–40 gehalten; Otto starb aber schon vor 1522. Sicher ist, daß kein Medailleur vor 1526–27 ein solches Modell angefertigt hat. Die Guillochierung des Grundes ist recht hübsch, aber bisher auf keiner Medaille aus der Zeit des Grafen Otto angewendet worden“<sup>12)</sup>. Dies alles ist zuzugeben. Aber die Medaille ist eben keine gleichzeitige, sondern eine posthume Schöpfung, nämlich erst mit den beiden anderen Solms-Medaillen zusammen in den vierziger Jahren entstanden. Alle drei bilden eine Serie. Als Vorbild für das Bildnis Ottos diente dem Künstler eine ältere Medaille von Hans Schwarz, datiert 1520<sup>13)</sup>. In den Jahren 1542–44 entstanden, stellt die Trias eine frühere Stilphase unseres Meisters dar.

\*                      \*

Die Frage nach seinem Namen ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Wie bemerkt, bilden seine Arbeiten eine isoliert stehende Gruppe für sich. Wohl zeigen sie Berührungspunkte mit einem oder dem anderen bekannten Meister, aber gerade diese Zwitterstellung zwischen bekannten Größen macht den ganzen Komplex erst recht problematisch. So viel dürfte indes feststehen, daß Stil und Technik, vor allem ihre goldschmiedmäßige Ausführung in Kelheimer Stein, die Arbeiten nach Nürnberg verweisen. Hier kommen zwei Meister in erster Linie in Betracht: Hans Bolsterer und Joachim Deschler. Mit beiden hat der Ottheinrich-Meister Verwandtschaft. Aber es ist umso schwerer, sich für den einen oder anderen zu entscheiden, als die Meister sich gerade in der fraglichen Zeit bisweilen außerordentlich ähneln. War es doch möglich, daß Domanig, der für beide Künstler das reichste Material in Händen hatte, die oben genannte

<sup>12)</sup> Vgl. Paul Joseph, Münzen und Medaillen des Hauses Solms. S. 6, Nr. 5.

<sup>13)</sup> Ebenda Tafel I Nr. 4. Um den Zirkel des Echtheitsbeweises zu schließen, sei endlich auf eine talerförmige Denkmünze hingewiesen, die der Münzmedaille Stockmar, 1770, zur Feier des 300jährigen Geburtstags des Grafen Otto, des Begründers der Laubacher Linie, schnitt. Dieser Taler trägt ein Porträt Ottos, das, wie eine aufmerksame Vergleichung der kostümlichen Details und die wörtlich kopierte Umschrift ergibt, nach unserer kleinen Medaille oder deren Modell kopiert ist, welch letzteres sich damals noch im alten Besitz des gräflichen Hauses befunden haben dürfte.

Medaille des Andreas Pleger einmal Deschler, dann wieder Bolsterer zuteilte<sup>14</sup>). Was unsere Gruppe mit Bolsterer verbindet, ist, auf den ersten Blick ins Auge fallend, die äußere Ausstattung mit dem hochstehenden Lorberkranz und manche gemeinsame Züge in der Schrift. Dazu kommt, daß Bolsterer in Westdeutschland nachweisbar ist; er hat sogar für das Haus Solms gearbeitet, freilich erst einige Jahre später. Dennoch sprechen gegen seine Autorschaft gewichtige Bedenken. So hoch seine Medaillenbildnisse künstlerisch stehen, entbehren sie doch der eigentlichen Frische, des vollen Lebensgefühls, das die Ottheinrich-Medaillen auszeichnet. In seinen Profilen geht Bolsterer auf Noblesse des Umrisses, auf Zartheit der Formen und eine delikate Gesamtwirkung aus auf Kosten des lebendigen Eindrucks. Etwas Abstrakt-Stilvolles ist ihm eigen. Damit steht im Zusammenhang, daß er dem Enface-Porträt nach Möglichkeit aus dem Wege geht. Hier versagt er. Seine wenigen Enface-Stücke wirken entweder outriert oder flach und leer.

Ungleich größer ist die Anwartschaft von Bolsterers Zeitgenossen und bedeutendstem Konkurrenten Joachim Deschler. Als Medailleur ist er ganz eigentlich der Meister des Enface. Wir kennen von ihm eine Reihe vorwiegend Nürnberger Stücke, die sich auf die Jahre 1540—58 verteilen. Sie sind bisweilen signiert und schon äußerlich leicht kenntlich an der regelmäßig wiederkehrenden Ausstattung mit doppelter Kreislinie innerhalb der Schrift und Strichelkreis auf der Wappenseite. Diese Reihe berührt sich nun freilich nur an wenigen Punkten mit der Ottheinrich-Gruppe. Immerhin geben einzelne Stücke, wie Nikolaus Guerrard oder Sebastian Schedel, greifbare Handhaben zur Vergleichung. Umso deutlicher ist die Verwandtschaft mit einer anderen Gruppe Deschlerscher Medaillen, die sich zeitlich an die Ottheinrich-Serie anschließt. Es sind durchweg Wiener Bürger und Bürgerinnen aus den Jahren 1556—64, die sich um ein besonders hervorragendes Porträt Kaiser Ferdinands I., ebenfalls aus dieser Zeit, gruppieren. Die Darstellung in Vorderansicht ist hier die Regel. Offenbar unter dem Einfluß der gleichzeitigen Porträtmalerei stellt der Künstler seine Figuren als Hüftbild, einmal sogar ein Ehepaar zusammen in das Rund der Medaille. Überall spielen die Hände eine Rolle; mit oder ohne Attribute stützen sie sich auf eine Balustrade, die den Abschluß nach unten bildet; bisweilen halten sie ein Buch oder Handschuhe wie die Büste im Louvre. Wir zählen acht Stücke in chronologischer Folge auf.

1. Hans Marb und seine Frau Katharina geborene Straubin, 1556. Stockholm. Silber. Taf. II, 9 u. 10 (durch Ziselierung verdorben). Die Marb gehörten nach Hartmann-Franzenshuld<sup>15</sup>), der jedoch diese Medaille nicht kennt, der vornehmen Bürgerschaft Wiens an. Hans Marb war Mitglied des kaiserlichen Stadtgerichts.
2. Kaiser Ferdinand I. 1561. Wien. Stein. Taf. II, 1 u. 1<sup>k</sup>. Das Hüftbild mit Handschuhen und Schriftröle in den Händen erscheint auf einem Hintergrund, der wieder mit Arabesken geschmückt ist. Auf der Rolle die Jahrzahl. Wien,

<sup>14</sup>) Jahrb. d. Ks. d. all. Kh. (Wien) XIV. S. 33 und Deutsche Medaille Nr. 144.

<sup>15</sup>) Archiv für Österr. Geschichte, Bd. 49. S. 453.



Kaiserliches Hofmuseum. Kelheimer Steinmodell mit zugehöriger Wappenseite. Das Wappen ebenfalls linear graviert.

3. Abraham Sangner und Anna Sangnerin. 1563. Paris, Wien und München. Silber. Taf. II, 4 u. 3. Besitzer der Blauen Apotheke in Wien. In Diensten des Erzherzogs Ferdinand, Sohnes Kaiser Ferdinands I.
4. Georg Prantstetter und seine Frau Anna, nebeneinander, 1563. Wien. Silber. Taf. II, 5 u. Abb. 10. Georg Prantstetter, geboren zu Wien 1509, gestorben 1574, Kaufmann und Bürgermeister von Wien, mit dem kaiserlichen Hof in enger Verbindung. (Hartmann-Franzenshuld S. 470.) Für unsere Frage ist besonders die schöne Wappenseite wichtig (Abb. 10). Man beachte das Ornament am Ende der Umschrift (vgl. die Krausmedaille oben Nr. 14).
5. Agnes Marb. 1564. Wien. Steinmodell. Taf. II, 6. Die dargestellte achtzehnjährige Agnes Marb, eine geborene Egerer, ist offenbar die zweite Frau des oben erwähnten Hans Marb.
6. Georg Khotler und Martha Khotlerin, geborene Knorr. Berlin. Taf. II, 7 u. 8. Dem Stil nach eng mit Sangner zusammengehörig.
7. Florian Abel „SIENS ALTERS XXXVI“. Vor 1565. München und Nürnberg. Blei. Taf. II, 2. Florian Abel, der Bruder der beiden oben genannten Bildhauer Bernhard und Arnold Abel, lebte in Prag am Hofe Erzherzog Maximilians. Wie erwähnt, lieferte er die kompositionellen Vorlagen für die Reliefs am Grabmal Kaiser Maximilians I. Er starb 1565<sup>16)</sup>.
8. Christoph Hardesheim (Herdessianus). 1561. Abb. 11. Rückseite: allegorische Darstellung mit Schlange, die einer aus Wolken ragenden Hand in den Finger beißt, während sie von Feuer verzehrt wird. Samml. der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Blei. Christoph Hardesheim, 1523 in Halberstadt geboren,



Abb. 10. Wappen der Prantstetter.  
Rückseite von Taf. II, 5.

war Rechtskonsulent in Nürnberg; auch als theologischer Schriftsteller im calvinistischen Sinne tätig. Trotz einer gewissen, durch den größeren Durchmesser bedingten derberen Ausführung zweifle ich nicht an der Zugehörigkeit der Medaille zu dieser Reihe.

Einzelne Stücke daraus wurden schon von den österreichischen Forschern für Deschler in Anspruch genommen, zunächst auf Grund der äußeren Tatsache, daß der Meister im Zeitpunkt ihrer Entstehung nach Wien übergesiedelt und als Hofbildhauer Erzherzog Maximilians dortselbst tätig war. So wurden Sangner, Prantstetter und Agnes Marb dem Deschler zugewiesen, freilich ohne weitere Begründung<sup>17)</sup>. Indes, die Stücke sind sämtlich unsigniert, und ein gewisser Unter-

<sup>16)</sup> Bei den Verhandlungen wegen des Grabmals in Innsbruck tritt Hermes Schallautzer, später mehrfach Bürgermeister von Wien, als Vertrauensmann des Kaisers auf (s. Jahrbuch der Kunstsammlungen d. all. K. (Wien) XI. 204). Auch von ihm existiert eine Medaille von Deschlers Hand.

<sup>17)</sup> s. Domanig, Deutsche Medaille Nr. 172.



1



2



1R



3



4



5



6



7



8



9



10

TAFEL II. JOACHIM DESCHLER: MEDAILLEN.  
Nr. 1 KAISER FERDINAND I. Nr. 2—10 ÖSTERREICHISCHE PRIVATPERSONEN.



schied zwischen ihnen und den früheren monogrammierten nicht zu übersehen. Hier tritt nun das schon von Fr. Kenner<sup>18)</sup> nicht ohne Grund dem Deschler zugeschriebene Steinmodell Ferdinands I. als Verbindungsglied in die Lücke. Das Porträt ist ersichtlich nicht zu trennen von den übrigen Bildnissen der Gruppe.



Abb. 11. Christoph Hardesheim.

Eine sichere Verbindung mit den früheren Arbeiten Deschlers andererseits stellt das Wappen her. Es genügt, die prächtige heraldische Komposition mit der Rückseite einer früheren Medaille Erzherzog Maximilians vom Jahr 1548 zusammenzustellen, von der wir aktenmäßig wissen, daß Deschler das Steinmodell dazu gefertigt hat. Auch die Wappenseite einer Medaille des jungen Erzherzog Ferdinand aus demselben Jahr von Deschlers Hand zeigt das gleiche heraldische Bild mit den vier übereinander geschichteten Schilden. Deschlers Autorschaft steht somit für die Wiener Serie fest. Es wiederholt sich bei ihr eine auch sonst in der Medaillenkunst und in der Porträtkunst überhaupt zutage tretende Erscheinung, daß mit dem Domizilwechsel eines Künstlers bisweilen ein Wechsel der Typik, ja des ganzen Stiles Hand in Hand geht.

Die Auffassung der Halbfiguren mit Draperien, Architekturen, landschaftlichen Durchblicken im Hintergrund ist, wie gesagt, durchaus bildmäßig, offenbar durch die Malerei angeregt. Dem Medaillenstil strenger Observanz fügen sich diese mehr vollrund im Raum als reliefmäßig empfundenen Halbfiguren allerdings nur schlecht, aber dies zugegeben, erweist sich der Künstler gerade in der Wiedergabe der vollen körperlichen Erscheinung in breiter Vorderansicht als Meister. Hier erkennt man die Hand, der auch die Ottheinrich-Medaillen zugehören: hier wie dort die volle, formige Anlage mit den subtil eingetragenen Details, vor allem die reiche wirkungsvolle Behandlung des Kostümlichen, die den späteren Ottheinrich-Stücken durchaus konform ist. Das Muster der Samtpressung, des Brokatstoffs, die feinen Nestelungen und Knüpfungen, die Fältelungen des Untergewandes zusammen mit dem dezent verwandten Ketten- und Schmuckwerk: das

<sup>18)</sup> Jahrb. d. Kunsts. d. all. Kh. (Wien) IV. S. 13.



alles ist hier mit ebendenselben Mitteln gegeben wie bei den Medaillen des Kurfürsten. Vollends schlagend ist schließlich das Ergebnis der Schriftvergleichung. Wir finden im einzelnen nicht nur dieselben Schriftformen, sondern auch die handschriftlichen Eigentümlichkeiten, wie das charakteristische I—I, M und R und aus der Letternstellung im ganzen im Verein mit dem hochreliefierten Blattkranz ergibt sich ein der Ottheinrich-Serie überraschend entsprechender Effekt<sup>19)</sup>.

Charakteristisch für Deschler und fast ausschließlich für ihn ist die Ornamentik vermittelt feiner Gravierung. Der linear verzierte Fond wie bei Otto von Solms, Stockmayer usw. findet sich, wie bereits erwähnt, bei dem Steinmodell des Kaisers (ebenso auch bei einer Deschlerschen Medaille des Grafen Konrad von Castell, Domanig, Deutsche Medaille, Nr. 177), „guillochierte“ Wappenschilde wie bei Ottheinrich (1558) und Stockmayer kehren auf Medaillen des Deschlerschen Kreises häufig wieder.

Was die eigentliche Heraldik betrifft, so bieten die eigenartigen Schildformen der Ottheinrich-Medaillen (Taf. I) und das Alliancewappen der Prantstetter (Abb. 10) wie auch das Habsburger Wappen des Wiener Steinmodells (Taf. II, 1<sup>R</sup>) Vergleichungspunkte. Das Ergebnis ist sehr bemerkenswert. Die beiden Schilde der Prantstetter mit ihrer bizarr verschobenen Form und ihrem merkwürdig ausgezackten Rand finden sich ganz übereinstimmend in den beiden seitlichen Schilden des Ottheinrichwappens (1558), während der symmetrische Mittelschild mit dem stark silhouettierten, reich geschnitzten Rahmenwerk durchaus im Charakter des Habsburger Wappens gehalten ist. Die Kongruenz ist also auch auf dieser Seite vollkommen. Ein besonderes, persönliches Interesse beansprucht das kleine miniaturistisch fein gearbeitete Ovalbild des Malers Abel. Als Deschler in Heidelberg weilte, arbeiteten die beiden Brüder Abel am Grabmal des Kurfürsten. Von den kameradschaftlichen Beziehungen, die wir zwischen ihnen und Deschler voraussetzen dürfen, gibt die kleine Medaille auf Florian, den Maler, Kunde.

Und wie verhält sich nun die Pariser Büste, um zu ihr zurückzukehren und den Kreis unserer Betrachtung zu schließen, zu den Wiener Medaillen Joachim Deschlers? — Über die motivische Übereinstimmung der Darstellung in halber Figur mit dem tischartigen Vorsatz, worauf die ringgeschmückten Hände mit Buch und Handschuhen ruhen, bedarf es keines Wortes. Im übrigen lohnt namentlich das reiche Kostüm der Büste eine vergleichende Betrachtung, wozu besonders das Bild des Kaisers auf dem Wiener Steinmodell auffordert. Naturgemäß ist die stilistische Konfrontierung einer vollrunden Skulptur mit den kleinen Reliefbildern der Medaillen nur mit Vorbehalt anzustellen; auf eine Einzelheit sei jedoch hingewiesen, ein Motiv, das ausschließlich auf diesen Medaillen, hier aber mit

<sup>19)</sup> An die Wiener Medaillen Deschlers knüpft ein in den siebziger und achtziger Jahren in Oesterreich, Böhmen und Schlesien arbeitender Meister an, der als „Monogrammist S. B.“ (Erman S. 64) oder als „Meister mit dem I—I“ (Domanig D. M. S. 29) bekannt ist. Beide sind identisch. Mit besonderer Vorliebe kopiert dieser Schüler Deschlers den Schriftcharakter der Wiener Gruppe. Für den Zusammenhang spricht auch, daß unter den Dargestellten dieselben Persönlichkeiten wiederkehren, so Abraham Sangner, nur 19 Jahre älter als oben (Domanig, D. M. Nr. 180).

seltsamer Vorliebe angewandt wird, nämlich die malerische Drapierung des Hintergrunds mit einem Vorhang, der in der Mitte gerafft ist und seitlich in Zipfeln herabfällt. Genau dieselbe Vorhangsdekoration fanden wir auf der Rückseite der Büste, nur daß der Stoff hier breiter, zügiger behandelt ist, seiner dekorativen Aufgabe entsprechend.

\*                      \*                      \*

Es war ein etwas mühsamer Weg, auf dem wir zum Beweise der in der Überschrift ausgesprochenen These gelangt sind. Immerhin dürfen wir rückblickend folgende Ergebnisse als sicheres Resultat bezeichnen:

1. Die Büste in Louvre stammt von derselben Hand wie die Medaillen Otto Heinrichs aus den Jahren 1551 bis 1559.
2. Die Medaillen Ottheinrichs, denen sich auf Grund des Stils und historischer Daten eine Reihe weiterer Schaumünzen hinzufügen lassen und zu denen die drei Solmsschen Stücke als Vorläufer zu betrachten sind<sup>20)</sup>, — dieser ganze Komplex hat seine nächste stilistische Parallele in den Wiener Medaillen mit dem Stein Kaiser Ferdinands an der Spitze.
3. Die ältere Anschauung, daß diese Wiener Gruppe von Joachim Deschler herrühre, erweist sich als richtig.
4. Daraus ergibt sich, daß wir in dem genannten Nürnberger Bildhauer auch den Schöpfer der Medaillen Ottheinrichs und somit auch seiner Büste zu erblicken haben.

Joachim Deschler war bisher nur als Medailleur bekannt, als hervorragender Meister in seinem Fach<sup>21)</sup>. Was wir von seiner Tätigkeit als Bildhauer wußten, war wenig genug. Aber dieses Wenige, das uns Neudörfer in einer liebenswürdigen Notiz seiner „Nachrichten“ zukommen läßt, stimmt mit unseren Voraussetzungen in erwünschter Weise überein. Neudörfer unterscheidet deutlich zwischen Deschler als Bildhauer und als Medailleur: „Seine Lust war in Marmelstein zu schneiden, daraus machte er ganze Bildnisse von solcher lieblichen und gerechten Proportion, daß es wunderbarlich zu sehen war.“ Unter „ganzen Bildnissen“ kann kaum etwas anderes verstanden sein als Rundplastiken, also Porträtbüsten, allenfalls auch Figürliches dieser Art<sup>22)</sup>.

Auf Deschler als Medailleur kommt Neudörfer dann in folgendem zu sprechen: „In Conterfetten war er sehr fleißig und bei dem Erzherzog Maximilian fast angenehm.“ Auch die Akten nennen ihn „Bildhauer und Conterfetter in Stein“. Und einen solchen Bildhauer-Conterfetter setzt die Büste voraus. — Der Darstellungskreis Deschlers ist ein sehr weiter. Vom Rhein bis nach Wien erstreckt sich

<sup>20)</sup> Das Monogramm D. H. auf dem Londoner Steinmodell wäre demnach auf Deschler zu beziehen (D. H. als Arabeske aufzufassen oder als D. H. culpsit zu lesen?).

<sup>21)</sup> Eine gute Würdigung von Th. Hampe bei Thieme-Becker, Bd. IX, S. 118.

<sup>22)</sup> Marmelstein ist nicht etwa Solenhofer oder Kelheimer Stein, wie man annahm, sondern — die Büste ist ein Beispiel dafür — Marmor, wobei zu beachten ist, daß der Sprachgebrauch der Zeit zwischen Marmor und Alabaster keinen Unterschied macht. Den Stechstein der Medailleure und Goldschmiede (Jurakalk) nennt Neudörfer nach der ursprünglichen Farbe „weißen Stein“ (s. „Nachrichten“, herausgeg. von Lochner unter Peter Flötner, S. 115) oder einfach Stein (unter L. Krug, S. 124.)

seine Tätigkeit als Medailleur. Eine solche Beweglichkeit und Freizügigkeit bestätigt wiederum Neudörffer: „Er zog auch auf den Reichstag, darauf er groß-Herren conterfettet.“ Ein großer Fürstentag fand 1548 in Frankfurt a. M. statt, ebenda 1558 ein Reichstag, an dem auch Ottheinrich teilnahm.

Wichtig für die Beurteilung des schmückenden Beiwerks der Büste ist Neudörffers weitere Angabe: „Er reiset in ehelichem Stand, mit Vergunst seiner frommen Ehewirtin zwei Jahr in Welschland und davon brachte er aus Venedig, aus Rom und anderen Orten viel schöner Kunst und Verzeichnuss“. Der stark italienische Einschlag, den wir hiernach in seiner Kunst voraussetzen dürfen, wird ihn dem Herzen Ottheinrichs besonders nahe gebracht haben. Unter „schöne Kunst und Verzeichnuss“ sind natürlich Zeichen- und Skizzenbücher zu verstehen, jene „Kunstbücher“, wie sie Ottheinrich mit Vorliebe sammelte und eifersüchtig selbst vor seinen eigenen Bibliothekaren hütete.

Der Thronstuhl der Büste gibt einen Begriff davon, wie der Künstler das in Italien Gelernte praktisch verwertete. Zwanglos mischt er die Elemente, die ihm italienische Fassadenarchitektur und Dekorationsskulptur lieferten, und wenn auch ein strengerer, mehr tektonisch empfindender Kunstgenosse wie Peter Flötner — auch er hat übrigens gelegentlich solche Prachtsessel entworfen<sup>23)</sup> — über dieses Prunkmöbel mochte den Kopf geschüttelt haben, so durfte unser Künstler umso sicherer sein, dem Geschmack seines fürstlichen Herrn in Heidelberg vollauf Genüge geleistet zu haben.

<sup>23)</sup> Lange, Peter Flötner S. 54. Haupt, Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses S. 85.



# GEMÄLDE DER SAMMLUNG LANZ-AMSTERDAM

Von GEORG SWARZENSKI

## 1. Die Venezianer und ihr Kreis

Im 7. Bd., Jhrg. 1912, des Münch. Jahrbuchs hat A. Pit die Quattrocentoplastik der Sammlung Lanz in Amsterdam besprochen. Ich schließe hieran einen Überblick über die Gemälde der Sammlung, die wohl das gleiche Interesse beanspruchen dürfen, wie die in ihr vereinigten Bildwerke. Sie zeigen dieselbe ausgesprochene Vorliebe für Italien und das Quattrocento und lassen die gleiche Eigenart einer Sammelleidenschaft erkennen, die ihren Besitzer zu einer Persönlichkeit unter den Sammlern macht. Man findet hier nicht die beiden Kategorien, die im heutigen Sammelwesen die Hauptrolle spielen: weder den rekordhaften Clou, noch die bloß gattungsmäßig abgestempelte Qualität; aber fast jedes Stück kann dem intimen Liebhaber dieser Kunst etwas Neues und Interessantes sagen.

Will man mit den Venezianern beginnen, so ist gleich einer ihrer originellsten und seltensten Meister mit zwei Tafeln vertreten: Carlo Crivelli. Ein charakteristisches Werk, zu vergleichen mit dem bezeichneten, offenbar ganz frühen Bilde in der Galeria Malaspina in Pavia<sup>1)</sup>, ist das Schweiß Tuch der Veronika (Abb. 1; 38,5:28 cm). Sein Reiz liegt in der visionären Farbenzusammenstellung, die eine feine Empfindung für diese oft nur schematisch behandelte Darstellung verrät. Auf dem satten Blau des Grundes, das sich im Nimbus wiederholt, ist das elfenbeinfarbene Tuch gespannt, auf dem der fahle Kopf erscheint; sein Inkarnat modelliert ins grünlich Graue, die blonden Haare sind gelblich braun, an der dunkelbraunen Dornenkrone und am Rande leuchtet das Rot des Blutes. In der zeichnerischen Behandlung treten die ornamentalen Züge schematischer hervor, als in dem noch früheren Bilde in Pavia, welches sich auch durch die seitliche Neigung des Kopfes von dem der Sammlung Lanz unterscheidet. Ein späteres Werk des Meisters ist die Halbfigur eines Kirchenvaters, in dem der heilige Augustin zu erkennen ist (Abb. 2; 56:38 cm), prachtvoll in der gedrungenen Zeichnung und der reichen, mosaikartigen Farbmaterie. Zwischen dem grellroten Stoff des Hintergrundes (mit Silbermuster) und dem Moosgrün des Pluviale (mit schwarzem Muster) steht der rötliche Kopf des heiligen Bischofs mit dem weißgrauen Barte vor dem funkelnden Goldnimbus, — umrahmt von den Stickereien der Mitra und der Stäbe mit ihren Perlen und Rubinen in Silberweiß und Gold, Rot und Lila. Vor dem beinahe schwarzen Untergewand die Hand in weißem Handschuh und das rote Buch, die der Mitra und dem Hintergrunde entsprechen. Der Kopf des Heiligen mit der mächtigen, gebuckelten Nase steht besonders dem Typus nahe, den Crivelli für den heiligen Petrus öfters verwendete, z. B. im Altar in Ascoli Piceno (1473) und dem Triptychon aus Camerino in der Brera (1482). Gegenüber dem verschwenderischen Reichtum

<sup>1)</sup> Vergl. Frizzoni in Ztschrft. für bild. Kunst. N. F. XII, S. 229.





Abb. 1. Carlo Crivelli: Schweißbüch der heiligen Veronika. Sammlung Lanz-Amsterdam.

Crivellis vertritt ein mit Recht dem Bartolomeo Vivarini zugeschriebenes Bild die strenge, sachliche Richtung, zu der der Einfluß Antonellos und der Paduaner Schule diesen muranesischen Meister führte (Abb. 3; 49:33 cm). Die feine Zeichnung und die sauber durchgeführten Halbschatten lassen die Nachwirkung Mantegnas erkennen, die einfache Palette (bläuliches Gewand mit weißem Pelzbesatz, hellroter Mantel, zu dem das Violett-Weinrot des Kopftuchs und der



ABB. 2. CARLO CRIVELLI: HEILIGER AUGUSTIN.  
SAMMLUNG LANZ, AMSTERDAM.



Schärpe vermittelt) steht in Einklang mit der schlichten Auffassung und der unaufdringlichen Charakterisierung; der physiognomische Charakter erinnert lebhaft an das Porträt Mantegnas im Palazzo Pitti.

Wegen seines Zusammenhanges mit der Bellini-Schule sei an diese Venezianischen



Abb. 3. Bartolomeo Vivarini: Halbfigur. Sammlung Lanz-Amsterdam.

Quattrocentisten zunächst ein Bild angeschlossen, welches die Hand des Bergamasken Girolamo di Santa Croce verrät: die Madonna zwischen Magdalena und Katherina mit dem Profilbild einer Stifterin (Abb. 4; 58:86 cm). Die Komposition gibt eine Fortbildung des bekannten venezianischen Bildtypus, die für die Konservativen aus der ersten Generation des Cinquecento charakteristisch ist; die stumpfe Helligkeit der farbigen Haltung tritt bei dem unberührten Erhaltungszustand besonders klar hervor. Luft und Landschaft stehen in kühlen, silbrigen Tönen gegen die tiefdunkle Baumkrone in der Mitte des Bildes; am Horizont die üblichen blaßgelben Wolkenstreifen. Auch die Gewänder der durchweg blondhaarigen Gestalten sind ausgesprochen hell, — rosarot und blau in der Madonna, grau und grünlich in den Nebenfiguren. In

der Stifterin will man, wie auf manch anderem Bilde dieser Zeit und Richtung, die Cypernkönigin Catarina Cornaro erkennen.

Eine ähnliche kunstgeschichtliche Situation entrollt das lebensgroße Bild des heiligen Sebastian, welches sicher der veroneser Schule angehört und von Frizzoni als Francesco Bonsignori erkannt wurde (Abb. 5; 42:57). Aeltere venezianische Eindrücke wirken hier nach; die Haltung des Körpers erinnert noch an Antonellos berühmtes Bild in Dresden, die Neigung und der Ausdruck des



Kopfes an den Heiligen auf Giambellinis Altar aus S. Giobbe in der Akademie. Aber alles ist im Sinne der veroneser Schule umgebildet, und gerade der Typus des Kopfes, die Modellierung und die Landschaft stehen Bonsignori am nächsten, während die breite Anlage des Körpers zugleich an die bekannten Darstellungen des Liberale da Verona (in Mailand und Berlin) denken läßt. Dem entspricht



Abb. 4. Girolamo di Santa Croce: Madonna zwischen Magdalena u. Katherina mit Stifterin. Sammlung Lanz-Amsterdam.

die bräunliche Tönung des Bildes, die dunkle, warme Karnation, die nur durch das helle Lilarosa des Schurzes unterbrochen wird, das ausgesprochene Rostbraun der Landschaft, deren Stellung in der Komposition die gleiche ist, wie auf Bonsignoris Sebastian in Berlin. Die Verdunklung der Luft gegen den oberen Bildrand war damals allgemein beliebt.

kehrt man nach Venedig zurück, so ziehen zunächst einige Hauptmeister der neuen Generation die Beachtung auf sich. Ein reizendes, kleines Stück ist die Lünette mit der Anbetung des Kindes von Palma Vecchio (Abb. 6; 19,5 : 38,5). Die Geschicklichkeit in der kompositionellen Anordnung und intime Feinheiten der Zeichnung rechtfertigen die Zuschreibung an den Meister selbst, dessen ganze Art im Charakter der Figuren und der malerischen Behandlung zu Tage tritt. Das Bild gehört offenbar der Frühzeit des Künstlers an; es erinnert besonders an Palmas Anbetung in der Sammlung Borromeo in Mailand. Die Malerei zeigt trotz des kleinen Formates ein schönes, kräftiges Impasto, die Farbstimmung einen tiefen sonoren Klang. Aus den grauen und grünlichen Tönen der Umgebung

treten die Gewänder liebhaft hervor: das Blaugrün im Mantel Mariae und im Untergewand des Joseph, neben dem bei Maria ein Orangerosa (Untergewand), bei Joseph Orange-Gelbbraun (Mantel) steht. Die Fleischtöne haben einen warmen, etwas branstigen Ton, der keineswegs gegen die Zuschreibung spricht.

Ein Bild palmesken Charakters ist die heilige Familie mit dem laufenden Engel (Abb. 7; 70:100 cm), die dem Cariani zugeschrieben wurde, aber wohl sicher der Bottega des Bonifazio angehört. Die Anordnung zeigt eine nicht uninteressante Abwandlung des in seinen Grundzügen seit Palma feststehenden Typus. Dem entsprechen die Charaktere — mit dem selbst im Schlafe noch pathetischen Joseph —, die Landschaft und die farbige Stimmung. Charakteristisch sind das Goldgelb im Gewand des Joseph, der Orangeton und das Weiß im Ärmel des hellblauen Gewandes beim Engel.

Gegenüber der konventionellen Kunst aus der Nachfolgerschaft Palmas, die dieses Bild charakterisiert, tritt Tintoretto mit zwei zusammengehörigen Stücken auf, die unmittelbar zündend wirken, — Erfindung und Ausführung sind vom Geist und von der Hand des eminenten Meisters. Die beiden Bilder (Abb. 8 u. 9; je 113:93 cm) ergeben eine Darstellung der Verkündigung, wie man sie um diese Zeit in Venedig besonders gern für Orgeltüren malte. Das Format macht aber diese Bestimmung der Bilder unwahrscheinlich; sie sind offenbar die oberen Seitenteile eines der großen, in Oberitalien üblichen Altarwerke, etwa vom Typus des Brescianer Altars von Tizian. Die Bilder sind von einem herrlichen

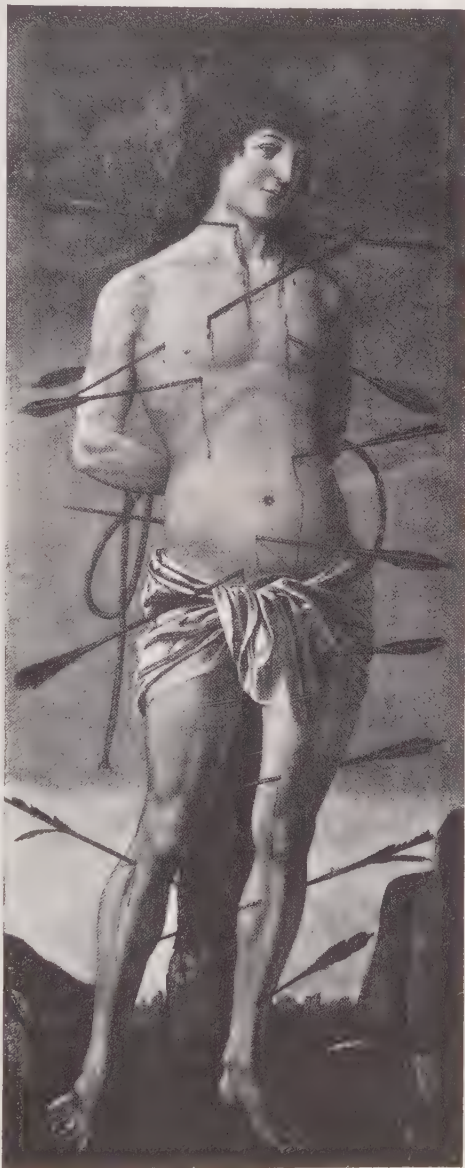


Abb. 5. Francesco Bonsignori: Heil. Sebastian.  
Sammlung Lanz-Amsterdam.





Abb. 6. Palma Vecchio: Anbetung des Kindes. Lünette. Sammlung Lanz-Amsterdam.



Abb. 7. Bonifazio del Pitagora: Heilige Familie. Sammlung Lanz-Amsterdam.







ABB. 8. TINTORETTO: VERKÖNDIGUNG.  
SAMMLUNG LANZ, AMSTERDAM



ABB. 9. TINTORETTO: VERKÖNDIGUNG.  
SAMMLUNG LANZ, AMSTERDAM.



Reichtum, aber so einheitlich, daß man in ihnen die Kompliziertheit Tintoretto's ebenso bewundern kann, wie seine Einfachheit und Frische, — und beides ebenso in der Erfindung, wie in der Formengebung, in der Lichtführung,



Abb. 10. Paris Bordone: Martyrium. Sammlung Lanz-Amsterdam.

den Farben, dem Vortrag. Die Niederschrift ist spielend leicht, fast skizzenhaft, aber von vollkommener Bestimmtheit; die Komposition voller Verschiebungen und Verkürzungen, aber wuchtig, ruhig und groß. Die beiden Bilder sind zu einem köstlichen Gegenspiel zusammengeschlossen. Wie die Bewegungsachsen einander genau entsprechen, so ist auch die Lichtführung einheitlich. Das Licht kommt in beiden Bildern von oben links, läßt bei dem Engel fast nur Randlichter entstehen und wirft die dem Beschauer zugewandten Teile in den Schatten, so daß hier die Gesamthaltung kühler ist als bei Maria, deren Kopf, Brust und Hand in vollstem Lichte einem entgegenleuchten. Auch in den Farben





Abb. 10a. Paris Bordone: Teilstück umstehend abgebildeten Martyriums.

zeigt sich die Einheitlichkeit der Konzeption und des großen Wurfes. Das Karminrot im Mantel des Engels, welches hier nach Schwarz und Weiß modelliert, wiederholt sich im Gewande der Maria, wird aber entsprechend der wärmeren Haltung dieses Bildes nach Gelb modelliert. Neben dem Rot steht in der Gewandung hier das tiefe Blau im Mantel Mariae, dort ein olivfarbener Ton im Untergewand des Engels. Das Gelb, welches auf dem einen Bilde nur in dem blonden Lockenhaar des Engels hervortritt, beherrscht auf dem anderen die ganze linke Ecke als Lokalfarbe der über dem Bepult liegenden Decke. Dazu tritt schließlich lebhaftes Weiß: auf der rechten Hälfte verteilt über die Taube, den Nimbus, das Buch und das Kopftuch, welches über das schwarze Haar Mariae herabfällt, auf der anderen Seite beschränkt auf die Flügel des Engels.

Für die in neueren Privatsammlungen nur spärlich vertretene religiöse Historienmalerei Venedigs aus dieser Zeit bietet die Sammlung noch zwei, nicht uninteressante Beispiele. Von Paris Bordone findet man das Martyrium einer Heiligen (Abb. 10 u. 10a), die mit glaubensvoller Geste und mit der Ruhe einer schönen Frau vor dem Löwen kniet, der seine Pranke bereits auf ihren Busen gelegt hat. Merkwürdig ist das Bild durch die Komposition mit der als klassischen Zentralbau gedachten Arena, und man wird sich hierbei erinnern, daß die Architektur auch sonst bei diesem mehr pedantischen, als geistreichen Künstler einen originellen Faktor bedeutet. Die Zuschauer auf dem „Balkon“ (Abb. 10a) geben offenbar Porträts, und einige allgemeine Ähnlichkeiten könnten dazu verführen, unter ihnen nach Malerporträts zu suchen (z. B. in dem alten Glatzkopf rechts nach Tizian, in dem energischen Braunbart nach Veronese, in dem Bartlosen mit dem Turban links dahinter nach dem jungen Greco!). Eine kritische Betrachtung wird diesen Versuch aber bald aufgeben. — Ein zweites Bild der Sammlung, welches in diesem Zusammenhang zu nennen ist, wird dem Paolo Veronese

zugeschrieben: eine trotz des kleinen Formates nicht eigentlich skizzenhafte, vielfigurige Komposition aus dem Leben eines Bischofs. (Abb. 11; 58: 33,5 cm). Der Stil des Bildes entspricht durchaus der Art Veroneses; die außerordentlich geschickte Komposition, die reiche Farbigkeit der Figurengruppen, die liebevollen Details der Landschaft, die neben der Architektur fühlbar wird, sind voller Qualität. Trotzdem sind gerade die Hauptfiguren nicht saftig und prickelnd genug, die Durchführung nicht so geistreich und elegant, um hier die Hand des Meisters zu erkennen. Man wird deshalb das feine Bildchen einem dertüchtigen Meister aus der Umgebung Paolos zuweisen, deren Namen man zwar kennt, deren Individualität aber in dem Glanze des Meisters nicht mehr erkennbar ist. Man wird eher an einen Genossen als einen Nachfolger denken dürfen, vielleicht an Battista Zelotti.

Einen besonderen Reiz erhält die Sammlung durch eine stattliche Reihe von Bildern profanen Inhalts, die ja gerade in diesem Kunstkreise eine eigenartige, dem modernen Empfinden sehr entgegenkommende Ausgestaltung erfuhren. An der Spitze steht das aus der Ausstellung im Amsterdamer Rijksmuseum bekannte Bild der Ariadne (Abb. 12; 128: 118 cm). Der damals noch selten — z. B. auf einem florentiner Cassonebild in Marseille — gemalte Gegenstand ist originell aufgefaßt, und vielleicht hier zum erstenmal auf diese Weise in einer Einzelgestalt behandelt worden. Die Darstellung trägt durchaus den Charakter des Existenzbildes; das anekdotisch Erzählende des Stoffes, welches allein eine Deutung der Figur gestattet, spielt sich, kaum merkbar, im Hintergrunde ab. Man sieht da zwei Segelschiffe, und ein unbefangener Betrachter

brauchte in ihnen nichts anderes als eine stimmungsvolle und malerische Belebung der Wasserfläche zu sehen, vor der die Figur, wie auf einer Insel oder an einem buchtigen Gestade steht. Sieht man näher zu, so beobachtet man, daß die beiden Schiffe in entgegengesetzter Richtung fahren. Das eine, das vordere, fährt davon: es ist das Schiff, auf dem Theseus das Weite sucht! Spätere Zeiten hätten darob die Heldin des Bildes als „trauernde Ariadne“ charakterisiert; hier ist sie noch frei von Verzweiflung und Sentimentalität, und selbst wenn man in dem Zusammenpressen ihrer erhobenen Hände ein „Ringens“ sehen will, so hat es nichts vom Pathos einer Heroine! Die Schöne wird sich trösten lassen und



Abb. 11. Paolo Veronese (?): Aus dem Leben eines Bischofs. Sammlung Lanz-Amsterdam.



Abb. 12. Vincenzo Catena (5): Ariadne. Sammlung Lanz-Amsterdam.

wird getröstet werden; tatsächlich ist in nicht zu weiter Ferne schon das zweite Segel sichtbar, — das Schiff des Bacchus, welches, mit gleich starkem Winde wie Theseus davonfährt, der Verlassenen zusteuert. Daß es im übrigen der Künstler mit der stofflichen Charakteristik nicht allzu genau nahm, sieht man daraus, daß er die Mannschaft des einen Schiffes zwar als kleine, lustige Satyrn darstellt, — aber nicht, wie man meinen sollte, auf dem Schiff des Bacchus, sondern dem des Theseus! Der Reiz des Bildes liegt in der köstlichen Erfindung, die voller Stimmung und Laune ist und bei aller Schlichtheit zur Phantasie spricht. Die farbige Haltung ist warm und gedämpft. Die Landschaft hält sich in konventionellen bräunlichen und grünen Tönen, das blaue Wasser ist durch weiße Strichwellen



und die weißen Segel belebt. In der Figur steht neben dem warmen gelblich-braunen Fleischtönen das Rot des Gewandes, von dem der orangefarbene Taillenschal und das weiße Kopftuch sich abheben. So charaktervoll das Bild ist, so stilrein seine zeichnerische und malerische Behandlung, so ist dennoch eine überzeugende Zuschreibung an einen bestimmten Meister bisher nicht gelungen. Das Bild wurde früher dem Francesco Caroto gegeben, — eine Zuschreibung, die wohl durch eine gewisse Ähnlichkeit im Motiv der Figur mit dem Tobias auf dem Bilde mit den drei Erzengeln in Verona veranlaßt wurde, aber im übrigen unhaltbar ist. Der Stil des Bildes entspricht im wesentlichen noch der bellinesken Kunst; auch die Auffassung des weiblichen Körpers, mit dem starken Leibe, den wenig betonten Hüften, den weichen Beinen und den flachen Füßen zeigt den Typus, wie er etwa aus der Frau mit dem Spiegel in den Ristellobildern der Akademie besonders bekannt ist. Unter den venezianischen Malern aus dem Kreise und dem Nachwuchs Giovanni Bellinis scheint Vincenzo Catena derjenige zu sein, an den man am ehesten denken kann<sup>1)</sup>. Andererseits weist gerade die dumpfe Färbung des Bildes auf die terra ferma, und zwar tatsächlich besonders auf Verona. Hier ist die ältere Zuschreibung an Caroto zwar sicher abzulehnen; dagegen läßt manches an Bonsignori denken, dessen große Madonna von 1488 in San Bernardino trotz des mantegnesken Gepräges auch in den Kopftypen verwandte Züge verrät. In einen festen Kreis venezianischer Profanmalerei führt die prächtige kleine Tafel mit Nessus und Deianira (Abb. 13 u. 13a). Das Bild, mit seinem im Florentiner Kunsthandel befindlichen Gegenstück, bildete offenbar die Füllung eines Getäfels und zeigt die gleiche Hand, wie eins der bekanntesten Stücke dieser Art,

Abb. 13. Unbekannter Meister: Nessus und Deianira. Cassone-Tafel. Sammlung Lanz-Amsterdam.



<sup>1)</sup> Für die Seelandschaft ist im Werk Catenas, außer dem bekannten Bilde der hl. Christina in Venedig, die besonders reizvolle Rückseite eines Porträts zu vergleichen, das vor einigen Jahren der Louvre erwarb.





Abb. 13a. Teilstück umstehender Abbildung: Raub der Deianira.

— die sog. Cassone-Tafel mit Apoll und Daphne in der Seminargalerie der Salute, die durch die Zuschreibung an Giorgione besondere Berühmtheit erlangte. Die Formengebung ist in beiden Bildern so übereinstimmend, daß man die gleiche Künstlerhand annehmen muß, ihre Malweise aber nicht zu vergleichen, da das Bild im Seminar vollständig verdorben ist, während das der Sammlung Lanz vortrefflich erhalten ist und, im Unterschied zu jenem, eine sichere Beurteilung zuläßt. Danach ist es freilich ausgeschlossen, an Giorgione zu denken, aber auch der als Autor des Seminarbildes am meisten genannte Andrea Meldolla, gen. Schiavone, ist abzulehnen, da hier eine ihrem ganzen Wesen nach frühere Kunst vorliegt, als die des erst 1522 geborenen Dalmatiners. Der Kentauernraub der Sammlung Lanz übertrifft an Schwung und Sicherheit der Bewegung und in der Natürlichkeit des Ausdrucks wohl alle früheren Werke dieses Künstlers und gehört zum Besten der ganzen Gattung. Die Figuren ordnen sich in ihrer Verteilung und im Rhythmus ihrer Aktion besonders geschickt dem auffallend langgestreckten Formate an; außerordentlich prägnant ist der dramatische Aufbau, der innerhalb der ruhigen Stimmung der Landschaft besonders wirkungsvoll erscheint. Eine fast correggische Grazie verrät die schwebende Figur auf der rechten Seite. — Die Landschaft zeigt den typischen Charakter venezianischer Landschaften in dieser glücklichsten Zeit ihrer Entwicklung; man findet die braunen und grünen Töne im Vorder- und Mittelgrund und in den Baumgruppen, die an den Seiten den blauen Himmel einrahmen, dessen gelbe Strichwolken am Horizont zu den Figuren in der Landschaft überleiten. Hier treten die Fleischtöne klar und kräftig hervor, bräunlich bei den Männern, hellgelblich bei den Frauen, am hellsten in der Mitte des Bildes (Abb. 13a) und im Mittelpunkt der Handlung als leuchtendes

Weiß in dem Pferdekörper des Kentauern. Besonders bei den Frauen fallen die zarten rosafarbenen Ränder der Körperformen auf, die im Kreise Giorgiones beliebt waren und für eine relativ frühe Datierung des Bildes sprechen.

Zwei Bilder der Sammlung sind wenigstens inhaltlich noch mit der ersten Blütezeit der venezianischen Hochrenaissance verknüpft, indem sie Motive geben, die um diese Zeit als etwas Neues entstanden und von späteren Zeiten als besonders

charakteristisch für sie empfunden wurden. Sie sind daher auch in Varianten und Kopien ziemlich häufig verbreitet und wurden gerade in den alten Sammlungen zumeist als höchsteigene Arbeiten der Großmeister selbst angesehen. Ein solches Bild, welches sicher aus der Zeit stammt, ist das Liebespaar (Abb. 14; 93:79 cm), welches dem G. A. Pordenone zugeschrieben wird und der allzu sicheren Vorstellung, die sich manche Kritiker von diesem Meister gebildet haben, wohl entsprechen kann. Charakteristisch ist die verschobene Komposition mit der großzügigen, nur durch Profile gegliederten Nische, die Behandlung des Kostüms, die stark



Abb. 14. Giov. Antonio Pordenone: Liebespaar. Sammlung Lanz-Amsterdam.

äußerliche Wirkung, die die auffallende Beliebtheit derartiger Bilder in der Barockzeit wohl besonders verursacht hat. Merkwürdig ist die Farblosigkeit des Inkarnats, welches bei der Frau nach Grau, bei dem Manne nach Braun moduliert, sowie das schwache Hervortreten der Farbe überhaupt. In den Gewändern überwiegen schwarze Töne, und nur im unteren Teile des Bildes, in dem Teppich und den Ärmeln des Mannes, spielt ein dunkles Krapprot eine Rolle. Der handfesten Charakteristik, die den Bildern dieser Art eigen ist, entspricht es, daß der Gegensatz des Blond und Schwarz im Haar der Frau und des Mannes stark betont ist.

Obwohl aus späterer Zeit, darf noch ein zweites Bild gerade an dieser Stelle betrachtet werden: die Halbfigur des David mit dem verkürzten Goliathkopf. (Abb. 15; 77:77 cm.) Man erkennt hier leicht die auf Giorgione (Wien, Hofmuseum) zurückgehende Komposition; aber trotzdem hat das Bild nicht nur ikonographisches Interesse, sondern ist ein gesundes echtes Stück Barockmalerei und gibt sich, im Unterschied von den meisten Wiederholungen, unverblümt



Abb. 15. Guercino (?): David und Goliath. Sammlung Lanz-Amsterdam.

als solches zu erkennen, und zwar nicht nur in der bravourmäßigen Umbildung des Motivs, sondern auch in seiner charaktervollen Malweise. Diese weist nicht auf Venedig, sondern auf einen Künstler in der Art des Guerino, vielleicht sogar auf diesen selbst.

Aus den Schulen der Terra ferma dieser Zeit ist zunächst ein Meister in der Sammlung vertreten, der gerade auch als Maler von Bildern der eben genannten Art eine Rolle spielt: Girolamo Romanino. Das kleine

predeilenartige Bild mit dem schlafenden Simson (Abb. 16; 21,3:35) ist ungemein temperamentvoll gemalt, pastos und kräftig, mit lebhaften Glanzlichtern, wie eine erste Niederschrift. Es ist in jeder Hinsicht charakteristisch für den Meister und findet unter den bekannten Werken geradezu ein Gegenstück in dem Bilde mit dem gleichen, eigenartigen Gegenstand in der Accademia Carrara in Bergamo, dessen Abbildung zum Vergleich hier gegeben ist (Abb. 17). Bezeichnend für den Künstler sind die braunroten Töne, die gegen Gelb gestellt sind, daneben Grün und Lila, in der Landschaft die grauen Töne in den Bäumen und Felsen neben dem Grün.

Noch von einem zweiten Brescianer Meister, dem Hauptmeister der Schule; besitzt die Sammlung ein Bild: eine heilige Justina von Moretto. (Abb. 18;





Abb. 16. Girolamo Romanino: Schlafender Simson. Sammlung Lanz-Amsterdam.

80:56 cm.) Das Bild ist allerdings von der Zeit mitgenommen und nicht frei von Defekten; aber es ist auch frei von der billigen Verschönerung eines Restaurators und in diesem, in Galerien und Sammlungen nur selten anzutreffenden Zustand von dem besonderen Reize, der bei vertiefter und wiederholter Betrachtung sich steigert. Das Unverfälschte, Keusche seiner Materie entspricht der



Abb. 17. Girolamo Romanino: Schlafender Simson. Accademia Carrara, Bergamo.





ABB. 18. ALEXANDRO MORETTO: HEILIGE JUSTINA.  
SAMMLUNG LANZ-AMSTERDAM.

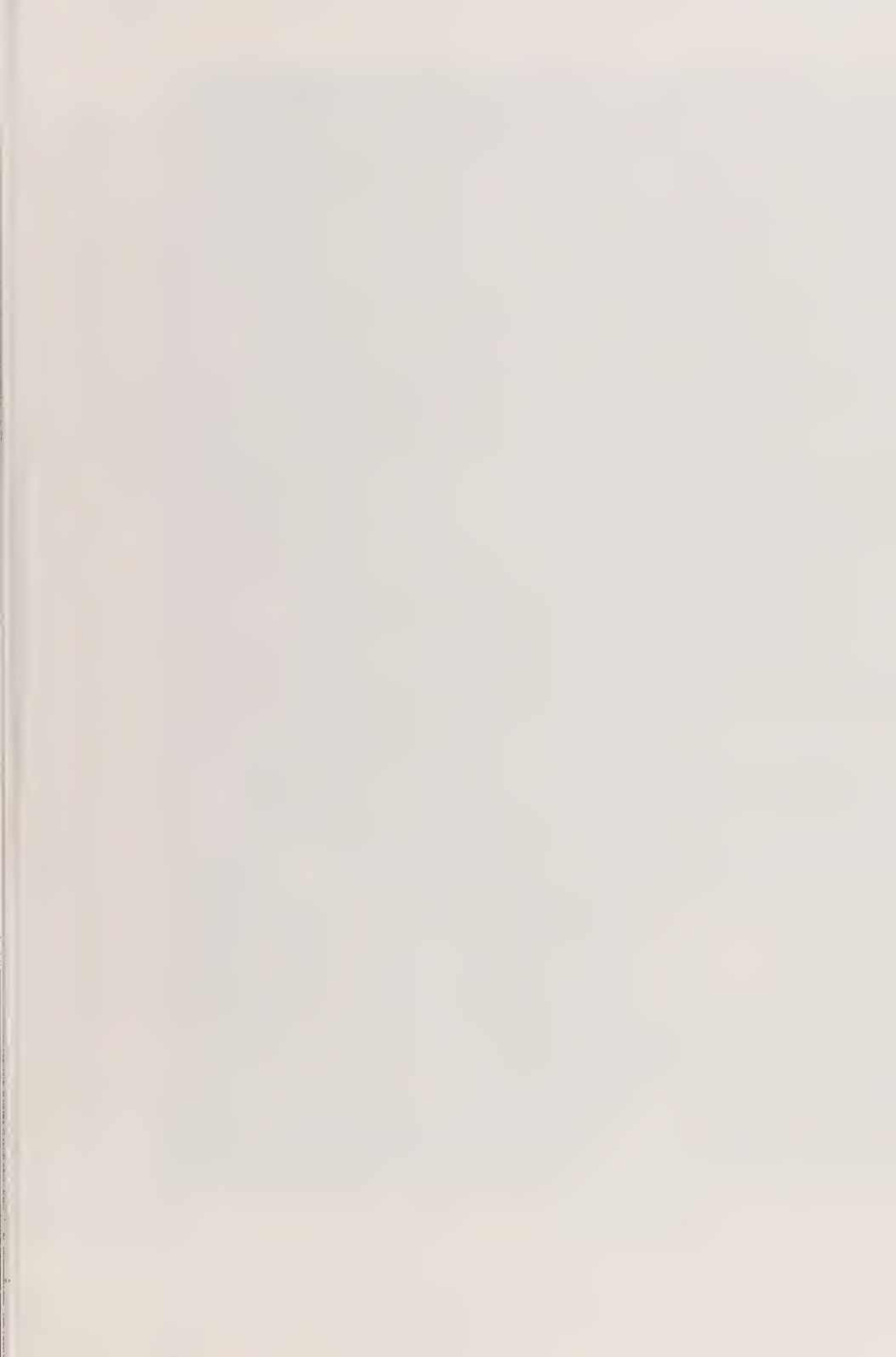




ABB. 19. FERRARESSISCHER MEISTER: HEILIGER HIERONYMUS.  
SAMMLUNG LANZ, AMSTERDAM.

vornehmen Innerlichkeit seiner Erfindung, und vielleicht darf man sagen, daß gerade die so sichtbaren Spuren des Alters dem Bilde etwas Rührendes geben, das zu seinem Inhalt vortrefflich paßt. Der Stil Morettos gibt sich hier deutlich zu erkennen, in der Formgebung, der schweren, aber intim gesehenen Art des Sitzens, in dem Kopftypus, der auf die frühe Reifezeit des Künstlers weist. Ebenso ist die malerische Behandlung durchaus die des Moretto. Ein feiner silbriger Gesamtton

liegt über dem Bilde, zu dem das Orangebrün und Karminrot im Gewand der Heiligen und das Weiß des Einhorns fein gestimmt sind.

Den Arbeiten aus dem Veneto seien schließlich einige Ferraresische Bilder ange-reiht. Zunächst ein Bild von eigenartiger künstlerischer Haltung und kunstgeschichtlicher Merkwürdigkeit: ein Hieronymus in der Landschaft (Abb. 19; 77,5 : 114 cm.) Offenbar liegt hier eine Ausstrahlung venezianischer Kunst mit gior-gonesken Motiven vor, die auf Ferrara weist; aber ein bestimmter Meister ist als Autor des Bildes vorderhand nicht zu nennen. Der



Abb. 20. Dosso Dossi: Ceres. Sammlung Lanz-Amsterdam.

Gegenstand, bei den älteren Meistern noch vereinzelt, wurde in dieser Auffassung bei der jüngeren Gefolgschaft Giambellinis mit einem Male beliebt und rasch im östlichen Oberitalien verbreitet (Basaiti, Montagna, Mansueti, Previtali u. a.). Die gemeinsame Grundauffassung, die man hier findet, hat aber in dem Bilde der Sammlung Lanz eine entschiedene Abwandlung erfahren, die auch für die Entwicklung des Gegenstandes bei den späteren Cinquecentisten bemerkenswert ist und jedenfalls auf einen sehr originellen Künstler weist. Unter den Ferraresischen und mit Ferrara zusammenhängenden Darstellungen findet man wenigstens die Auffassung des Heiligen selbst am ähnlichsten in dem Lorenzo Costa zugeschriebenen Hieronymus der Sammlung Kaufmann und in einem Bilde in der Art des





Abb. 21. Dosso Dossi: Lünette. Sammlung Lanz-Amsterdam.

Ercole Roberti in London, wo der Heilige neben der Pietà dargestellt ist. Obwohl man in der Auffassung der Hauptfigur jedenfalls einen Ansatz zur pathetischen Behandlung beobachten wird, sind in der Landschaft und ihrer reichen Staffage die idyllisch-genrehaften Züge als charakteristisch zu bezeichnen. Die farbige Stimmung des Bildes entspricht in ihren allgemeinen Werten noch der bellinesken Art, aber die Malerei ist breiter und summarischer; sie erinnert an Lombardisches und Niederländisches aus der Übergangszeit, entspricht aber vor allem der Ferraresischen Schule. Neben Grün ist die herrschende Farbe ein mehrfach abgestuftes Braun, dessen hellster Tonwert in der Landschaft zugleich die Farbe des Inkarnats bildet. Als einzige lebhafte Farbe tritt auf der rechten Bildseite Rot hervor: im Manteltuch, dem Hut und dem Buch des Heiligen. Charakteristisch ist die fleckenhafte Verteilung kleiner, aufleuchtender Lichter durch das Bild, als deren Träger besonders die Staffagefiguren wirken.

Neben diesem, durch seinen problematischen Charakter anregenden Bilde besitzt die Sammlung noch zwei Bilder der Ferraresischen Schule, die einem ihrer bekanntesten Meister, Dosso Dossi, angehören. Die durch ihre Attribute, Olivenkranz im Haar und Ährenbüschel in der Hand, als Ceres charakterisierte Halbfigur (Abb. 20; 61 : 53 cm) zeigt die typischen Merkmale der Dossesken Kunst etwa von 1520. Das Bild hat dekorativen Charakter, die Zeichnung ist nicht frei von Härten, die Malerei dünn und flüchtig, aber von einfacher, flächiger Wirkung. Pikant ist der Gegensatz des durch ein braungelbes Umschlagetuch gehobenen, glatten, beinahe schwarz wirkenden Gewandes zu den weißen Ärmeln und dem kühlen Fleischton. Auch die Landschaft, die neben der dunkelgrauen Wand sichtbar wird, zeigt mit ihren blaugrünen und braunen Tönen und den weißen Lichtern den Charakter Dossos. Wird man in diesem Bilde die Mitarbeit des Ateliers, vielleicht des Battista Dosso annehmen müssen<sup>1)</sup>, so zeigt ein anderes Stück der Sammlung so feine und intime Merkmale von Dossos Kunst, daß man

es als eigenhändige Arbeit des Meisters ansehen darf. Es ist ein kleines Fragment, das (oben) als Lünette ergänzt ist und vermutlich den oberen Bildabschluß einer allegorischen Darstellung bildete (Abb. 21; 22,3 : 57,5 cm). Aus dem weißen Adler muß man schließen, daß diese in Beziehung zu den Este stand, und angeblich soll die Darstellung auf die Vermählung der Catarina Farnese mit Reinoldo Ariosto sich deuten lassen (Die Kugel, die das obere Engelspaar trägt, zeigt goldene Lilien auf blauem Grund, die beiden andern Kugeln sind rot). So liebenswürdig und sicher die Komposition, so köstlich ist die malerische Durchführung mit ihrem leichten, freien, flüssigen Auftrag. Die Farbengebung ist klangvoll und ganz in der saftigen Art Dossos: Vor dem dunklen, grünlich-blauen Fond der weiße Adler und die in ihren Fleischtönen reich differenzierten Putten mit den Kugeln und den flatternden Tüchern, die in Olivgrün, in schieferfarbigem Blau und in leuchtendem Gelb gegeben sind.

---

<sup>1)</sup> Ebenso Henriette Mendelsohn. Das Werk der Dossi. München 1914, S. 120, wo auch das zweite Bild des Meisters in der Sammlung Lanz besprochen ist.



# ORIENTALISCHE WAFFEN AUS DER RESIDENZ- BÜCHSENKAMMER IM ETHNOGRAPHISCHEN MUSEUM MÜNCHEN

VON HANS STÖCKLEIN

Die Geschichte der orientalischen Waffe muß erst noch geschrieben werden. Zwar hat Böheim<sup>1)</sup> in seiner Waffenkunde das Gebiet des Orients einige Male gestreift, in Kunstgeschichten des Orients finden sich da und dort kurze Andeutungen, aber eine systematische Zusammenfassung wurde niemals versucht. Die Überschwemmung des Marktes mit orientalischen Exportwaffen hat eine derartige Begriffsverwirrung hervorgerufen, daß nur wenige Museen es überhaupt wagen, orientalische Waffen zu erwerben, und Privatsammler sie entweder als Prunkstücke oder als Dekorationsgegenstände für Herrenzimmer betrachten. Der Mangel jeglichen Nachschlagewerkes äußert sich in peinlicher Weise auch darin, daß in vielen Museen die orientalischen Waffen entweder gar nicht oder falsch datiert sind. Bestimmungsmöglichkeiten bieten sich uns aber außer in datierten Stücken vor allem in Waffen aus den Beständen alter fürstlicher Kunstkammern und Zeughäuser. Darum ist es von großer Wichtigkeit, wenn eine bisher unbekannt gebliebene Gruppe orientalischer Waffen aus älterem Hofbesitz der Wissenschaft zugänglich gemacht wird.

Durch Vermittlung S. K. H. des Kronprinzen Rupprecht von Bayern verfügte im Jahre 1913 S. M. König Ludwig III. von Bayern die Überweisung der Bestände der K. Gewehrkommer der Residenz in München an das Ethnographische und an das National-Museum München. Kleinere Bestände der Sammlung gelangten in das Armeemuseum München und in das Historische Museum in Speyer. Über die Geschichte der Residenzbüchsenkommer hat Dr. J. Jacobs einen der Korrektur bedürftigen Aufsatz<sup>2)</sup> publiziert; an gleicher Stelle<sup>3)</sup> erschienen von mir einige notwendige Berichtigungen, so daß ich hier nur in Kürze darauf zurückkommen will. Den Grundstock der Gewehrkommer bildet, nachdem die alten Münchner Bestände größtenteils von Napoleon I. nach Paris verschleppt wurden, die herzoglich Pfalz-Zweibrückener Gewehrkommer von Schloß Carlsberg bei Zweibrücken. Von dieser Gewehrkommer existieren drei Inventare:

1. Inventar von 1795 (J I), bis 1815 weitergeführt.

Publiziert im Auszug von Th. Hampe<sup>4)</sup>.

2. Inventar zwischen 1820 und 1838 (J II).

3. Inventar nach 1838 (J. III), das noch geltende Inventar.

<sup>1)</sup> W. Böheim, Handbuch der Waffenkunde.

<sup>2)</sup> Zeitschrift für histor. Waffenkunde. Bd. VI pag. 164.

<sup>3)</sup> Ebenda VI pag. 246.

<sup>4)</sup> Ebenda V pag. 407.

Zwischen Inventar J I und J III sind nur wenige Waffen weggekommen, und Jacobs schließt daraus die Unmöglichkeit einer Plünderung durch die Franzosen. Auf das Irrtümliche dieser Annahme habe ich in den oben zitierten Berichtigungen hingewiesen und füge zur Ergänzung noch folgendes an:

Sowohl zahlreiche Gewehre der Residenzbüchsenkammer, als auch etwa 60 von mir im Musée d'Artillerie in Paris aufgefundenen Gewehre offenbar Zweibrückener Provenienz tragen auf der Innenseite des Schubdeckels der Kolbenlade Nummern, die mit keiner der Nummern der drei oben aufgeführten Inventare übereinstimmen. Zum Beispiel führt das in Folgendem noch näher beschriebene Gewehr B 93 (Inventar J III) in den Inventaren J I und J II die Nummer A 97, während auf dem Kolbendeckel sich die Nummer A 501 findet. Es ergibt sich daraus, daß offenbar ein noch älteres Inventar existierte. Die Gewehre im Musée d'Artillerie sind wohl schon bei der 1793 erfolgten Zerstörung des Schlosses Carlsberg durch die französische Revolutionsarmee verschleppt worden. Dabei ging wahrscheinlich auch das Inventar zugrunde, und 1795 wurde ein neues Inventar (J I) aufgestellt<sup>5)</sup>.

Außer den Waffen der Zweibrückener Gewehrkommer waren jedoch im Besitze des Hofes noch Reste der alten Münchner Kunstkommer und Harnischkommer, von denen sich verschiedene nach Inventarbeschreibungen noch bestimmen lassen. So führt das älteste, sogenannte Fiklersche Inventar der Münchner Kunstkommer von 1598 (Hof- und Staatsbibliothek München Cod. Bav. 2133) bereits eine große Reihe von Säbeln, Dolchen, Messern, ja sogar eine orientalische Rüstung auf, welche Stücke alle so genau beschrieben sind, daß dieselben, soweit sie noch vorhanden sind, festgestellt werden können. Gelegentlich werde ich das darüber gesammelte Material, das wichtige Aufschlüsse zur Datierung der orientalischen Arbeit liefert, publizieren.

In nachstehendem kommen die in das Ethnographische Museum gelangten Waffen zur Besprechung, wobei ich mit Rücksicht auf den verfügbaren Raum nur die wichtigsten Stücke auswählen konnte.

Von den Gewehren sind mit zwei Ausnahmen alle mit europäischen Schlössern und Schäften versehen. Der Grund liegt wohl darin, daß man die bei uns nicht herstellbaren prächtigen Damastläufe mit ihren reichen Gold- und Silbertauschierungen verwenden wollte und die für europäische Hände ungewohnten und meist auch zu schweren Schäftungen durch handlichere ersetzte. Für die Beurteilung der vorliegenden Waffen ist die Tatsache, daß keine dieser Umschäftungen vor dem Jahre 1800 erfolgte, von ganz besonderer Wichtigkeit. Es ist dadurch von vornherein festgestellt, daß sämtliche Läufe spätestens in das 18. Jahrhundert zu datieren sind, bei einigen ist sogar eine noch frühere Datierung möglich, die uns wertvolle Fingerzeige zu einer bisher noch nicht versuchten chronologischen Gruppierung orientalischer Gewehre gibt.

Zur Einleitung bemerke ich, daß ich die Frage des Damastes hier noch nicht in meine Untersuchungen ziehe. Der Grund ist ein sehr einfacher: ich weiß noch

<sup>5)</sup> Das verlorene Inventar wird in nachstehendem mit J A angeführt.



zu wenig darüber. Über Damast ist zwar schon einiges geschrieben worden, so besonders von dem Russen Anossow, aber bevor nicht die persischen Originalquellen über Damastbereitung in Übersetzung vorliegen, läßt sich nur recht wenig

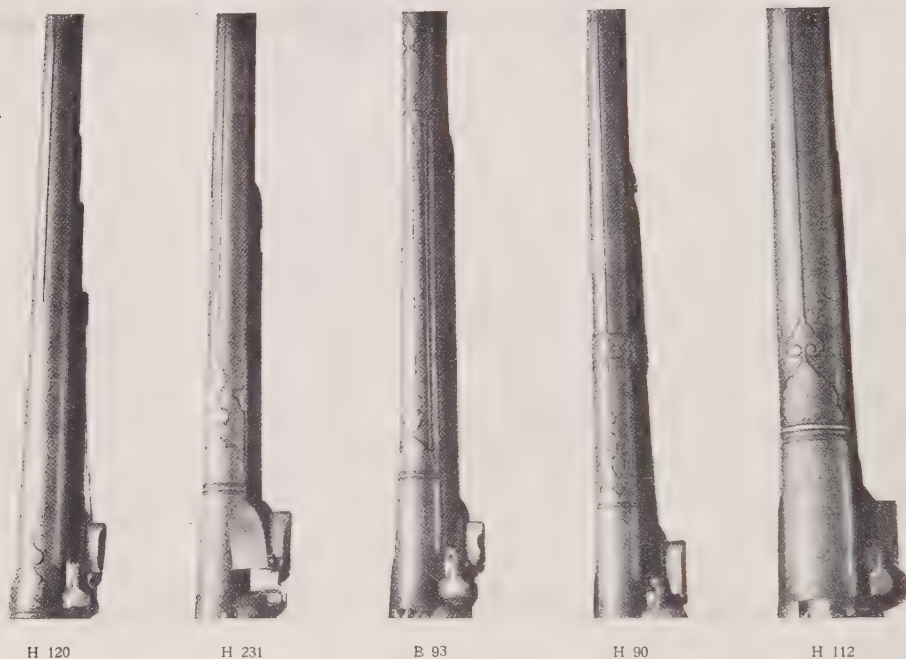


Abb. 1. Persische Läufe.

darüber sagen. Auch über die Nomenklatur und Einteilung der Damastsorten herrscht weder Einheitlichkeit noch Klarheit, so daß ich die Verwirrung auf diesem Gebiete nicht noch vergrößern will.

In Abb. 1<sup>6)</sup> finden wir zunächst eine Gruppe von fünf Gewehren mit persischen

<sup>6)</sup> Abbild. 1: H 120. Persischer Lauf des 17. Jahrh. mit Mittelrippe. Nachträglich in türkischem Stil mit silbertauschierten Ornamenten verziert. Schloß bezeichnet: RIEGEL CARLSBERG. Inventar J II: C 133. Inventar J A: C 144. Provenienz: Lauf: Geschenk von Jud Seligman.

H 231. Persischer Lauf aus Rosendamast mit geschnittenem Ornament und Mittelrippe. 16./17. Jahrhundert. Europäisches Steinschloß. Inventar J II: C 257. Provenienz: Von der Verlassenschaft des Kurfürsten Karl Theodor von Bayern († 1777).

B 93. Persischer Lauf aus Rosendamast. 16. 17. Jahrh. 7mal gezogener Lauf. Europäisches Steinschloß. Inventar J II: A 97. J A: A 501. Provenienz: Geschenk vom Prinzen Isenburg.

H 90. Persischer Lauf mit geschnittenem Dreiblattornament, Mittelrippe und Mündung mit Eierstabfries. Um 1600. Schloß schön graviert und bezeichnet: Georg TVMBFORT IN MÖDLING (bei Wien). Die Eisenbeschläge des Schaftes sind deutsche Arbeit und besonders schön geschnitten. Inventar J II: C 97. Provenienz: erkaufte in Strasburg.

H 112. Persischer Lauf mit Mittelrippe und silbertauschiertem Eierstabfries an der Mündung. 17. Jahrhundert. Schloß bezeichnet: RIEGEL CARLSBERG. Inventar J II: C. 124. Provenienz: Lauf von Herrn von Hofenfels erkaufte.

Läufen und europäischen Schläßern und Schäften. Gerade in dieser Gruppe kommt der Typ des persischen Gewehrlaufes am anschaulichsten zum Ausdruck. Auf dem Pulversack finden wir den mehrfach abgesetzten Kielbogen mit dem Dreiblatt, dessen Spitze in eine kräftige Mittelrippe übergeht, die sich bis zur Mündung hinzieht. Persien, das in der Kunst des muhammedanischen Orients in Geschmack und Eleganz der Formen dominiert, hat uns auch die geschmackvollst ausgestatteten Waffen gegeben. Die Betonung der langen und schmalen Form des Laufes durch die Mittelrippe, die Einfachheit der trotzdem interessant silhouettierten Ornamente ist so in die Augen fallend, daß der Vergleich mit den unten zu besprechenden türkischen Läufen eine ziemlich sichere Scheidung der beiden Gruppen ermöglicht. Das Gewehr H 120 fällt etwas aus dem Rahmen der anderen vier Gewehre heraus. Aber nur scheinbar. Untersuchen wir den Lauf näher, so finden wir auf dem Pulversack den Kielbogen und das Dreiblatt und daran anschließend die Mittelrippe, welche nur vor dem Pulversack und hinter der Mündung abgeschliffen ist. An diesen Stellen sind dann nachträglich in Silbertauschierung Ornamente von türkischem Stilcharakter angebracht. Die Auflösung des Rätsels müssen wir uns wohl so denken, daß der ursprünglich persische Lauf des 17. Jahrhunderts später Eigentum eines Türken und vielleicht auch mit türkischer Schäftung versehen wurde. Der neue Eigentümer ließ dann den Lauf, der seinem türkischen Geschmacke nicht prunkvoll genug erscheinen mochte, mit dem ihm besser zusagenden türkischen Ornament verziern.

Zeigte uns Abbildung 1 persische Läufe nur mit einfacher geschnittener Ornamentik, so weisen dagegen die fünf Gewehre auf Abbildung 2<sup>7)</sup> persische Läufe mit reicher Gold- und Silbertauschierung auf.

Der Lauf von H 145 ist trotz verschiedener persischer Anklänge als türkisch anzusprechen. Betrachten wir zunächst die silbertauschierten Ornamente auf dem

7) Abb. 2: H 145. Gewehr mit türkischem Lauf. 17. Jahrh. Silbertauschierte Ornamente auf dem Pulversack. Der Lauf ist seiner ganzen Länge nach mit silbertauschierten Ornamenten und Inschriften bedeckt. Marke: Amal Muhammed (siehe Abb. 16). Deutsches Steinschloß des 18. Jahrhunderts. Eben solcher Schaft mit Silberbeschlägen. Inventar JII: C. 159. Provenienz: Lauf, Geschenk des Hauptmanns Baron von Gumpenberg.

H 173. Gewehr mit persischem Lauf (um 1600). Ornamente in Silber und Gold plattiert und graviert, mit eingesetzten Türkisen. Steinschloß bezeichnet: Rixner. Deutscher Schaft. Inventar JII: C 192.

H 103. Gewehr mit persischem Lauf mit Goldtauschierungen auf Pulversack und Mündung. 17. Jahrh. Schön graviertes Steinschloß, bezeichnet: FELIX MEIER IN WIENN. Deutscher Schaft mit ziseliertem vergoldeten Messingbeschläge. Auf dem Kolbenhals ein Messingschild mit Wappen. Inventar JII: C 112. Provenienz: erkaufte vom Juden Maas.

H 88. Gewehr mit persischem Lauf von einem Gewehre des Chans der Krim-Tataren Hāḡī Gerāī. Um 1683. Lauf mit goldtauschierten Ornamenten und Marke des Laufschmiedes Osman. Schloß bezeichnet: LAROCHE A PARIS (Hofbüchsenmacher † 1789). Das Schloß hat elegant in Eisen geschnittene Ornamente auf Goldgrund. Französischer Schaft. Inventar JII: C 95. Provenienz: in Straßburg erkaufte.

H 168. Persisches Gewehr des Chans der Krim-Tataren Arslān Gerāī (um 1750). Goldtauschierter Lauf. Silbernes Schaftband mit Niello-Ornament. Türkisches Schnappschloß. Persischer Schaft. Inventar JII: C 187.

Pulversack. Auf dem Mittelstreifen sehen wir zwei sich kreuzende Doppelranken, deren Anschwellungen und Zacken zwar etwas rätselhaft aussehen, sich aber bei

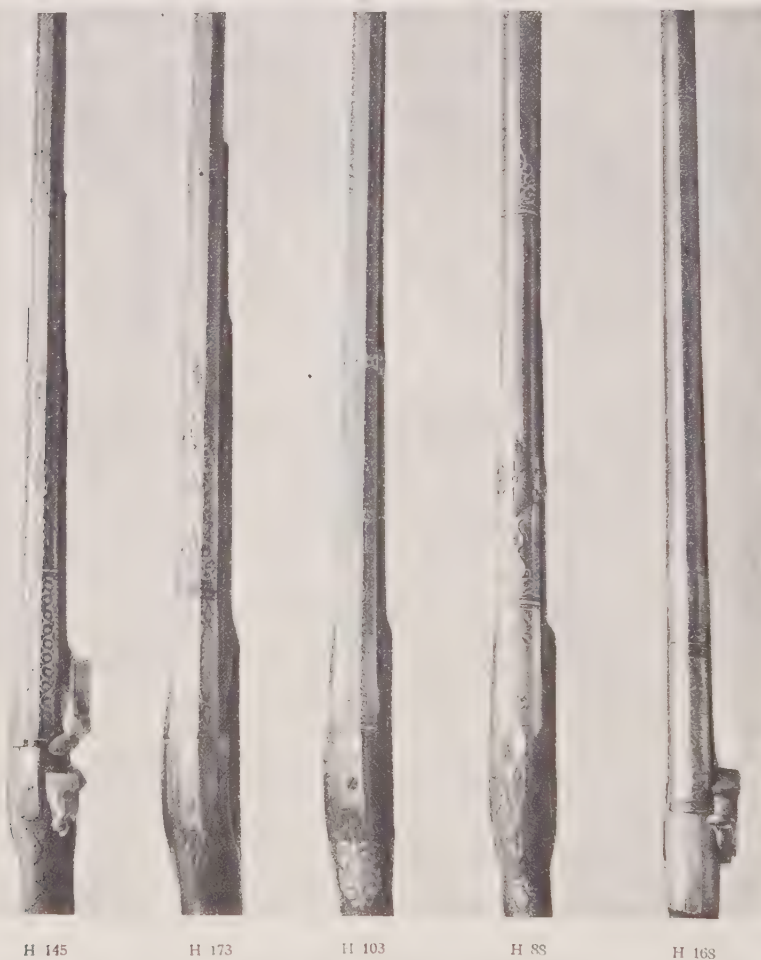


Abb. 2. Persische Läufe.

näherer Betrachtung als verkümmerte Akanthusblätter entpuppen. In ihrem Charakter haben diese Ranken viele Berührungspunkte mit den ebenfalls spitz-ovalen Ranken auf einer Bogenleibung der Sophienkirche in Konstantinopel<sup>\*)</sup>. Auch die beiden seitlichen Ornamentstreifen mit ihren Wellenranken können ihren Ursprung von der byzantinischen Akanthusranke nicht verleugnen, wenn- gleich hier der Volutenkelch mit dem krönenden Blatt sich fast in Form einer

<sup>\*)</sup> Abbildung bei A. Riegl, *Stilfragen*. Berlin 1893 p. 284. Ähnliche Ranken auch auf dem hier nicht abgebildeten Gewehr H 135 der Sammlung.

tulpenartigen Blüte repräsentiert. Vergleichen wir dagegen die Ornamente der vier anderen rein persischen Stil zeigenden Läufe, so fällt uns die flächenfüllende und nur auf prunkvolle Wirkung zielende Tendenz dieser Ornamente im Gegensatz zu dem persischen, niemals Flächen, sondern nur Linien betonenden und konstruktiven Ornament in die Augen. Dazu kommt noch das unten ausführlicher zu besprechende typisch türkische Knotenornament an den Enden der silbertauschierten Inschrift und in der Laufmarke (Abb. 16). Die türkische Inschrift<sup>9)</sup> lautet:

al-ḥamdu lillāh ki nāmem šud Iskender

ḫudājā her mūrādem qyl mūjesser

Auf deutsch:

Lob sei Gott, daß mein Name Iskender wurde;

O Gott, gib jedem meiner Wünsche Erfüllung!

Bei H 173 ist besonders das Ornament des Pulversacks bemerkenswert. Die durch das Dreiblattornament und die verbindenden Rippen eingefassten Felder sind raffiniert darauf berechnet, die Schönheit des Damastes zur Geltung zu bringen. Ganz ähnlich fand ich dieses Ornament auf einer um 1600 zu datierenden goldtauschierten Bronzeglocke der Sammlung Sarre im Kaiser-Friedrich-Museum. Die Goldtauschierung auf dem Laufe von H 103 ist ein typisches Beispiel eleganter persischer Rankenornamentik und technisch geradezu mustergültig.

Der Lauf von Gewehr H 88 verrät in der breiteren und nicht mehr so eleganten Ornamentik bereits das Zurückgehen des persischen Kunstgewerbes. In der goldtauschierten Kartusche vor dem Pulversack steht der Name: Hāḡī Gerāī.

Besitzer des Gewehres war demnach der 21. Chan der unter türkischer Herrschaft stehenden Krim-Tataren, Hāḡī Gerāī. Hammer-Purgstall<sup>10)</sup> bringt einige Nachrichten über ihn. Er war der Sohn Krim (Krim)-Gerāī's und Enkel Selāmet-Gerāī's. 1683 als neuer Chan zwingt er in fünftägigem Gefecht den Hetman der Zaporoger bei Taebak zum Rückzug. 1684 schon wurde er, nachdem er sich durch seinen Geiz verhaßt gemacht und dadurch Aufstände hervorgerufen, abgesetzt. In der Geschichte der Krim-Chane dagegen erzählt Hammer-Purgstall<sup>11)</sup> die gleichen Tatsachen, bringt aber bei Schilderung der Absetzung wohl irrtümlich den Chan Murād-Gerāī damit in Verbindung. Hāḡī-Gerāī

<sup>9)</sup> Die Inschrift dieses Gewehres, sowie der Gewehre H 88, H 168 und H 155 las und übersetzte gütigst Herr Privatdozent Dr. K. Süßheim in München, dem ich an dieser Stelle meinen Dank ausspreche.

<sup>10)</sup> Hammer-Purgstall, Geschichte des osmanischen Reiches. II. Aufl. Pesth 1835 p. 754 und 759.

<sup>11)</sup> Hammer-Purgstall, Geschichte der Chane der Krim. Wien 1856. p. 161.

H 168

Abb. 3. Persisches Gewehr des Hāḡī-Gerāī, Chans der Krimtataren.





war demnach nur ein Jahrlang Chan, und wenn die Herstellung des Gewehres in seine Regierungszeit fiel, wäre also das Gewehr um 1683 zu datieren. Ist die ebenerwähnte Unstimmigkeit wirklich ein Irrtum, so wäre dann Hāgī Gerā, im Jahre 1695 (1107 der Hidschra) 69 Jahre alt gestorben.

Das Gewehr H 168 (Abbildung 2 und 3) ist noch mit dem persischen Originalschloß und Schaft versehen. Die Ornamentik hat zwar noch die Zierlichkeit des persischen Stils, aber sie ist ausdrucksloser geworden und läßt vor allem den organischen Aufbau vermissen<sup>12)</sup>.

Auf den mittleren Längsflächen des Laufes befindet sich in Goldtauschierung folgende persische Inschrift:

Zehī zibende ver resī mūbārek eilesün mevla (ī)  
 Selīm Gerāī sultān zāde-i Arslān Gerāī xāna  
 xudā kahr eilejüb heb dūšmenān-i ehl-i imāna  
 nišān ōlsun hemīše bu tūfenk-i āteš efsāna.

In deutscher Übersetzung:

Bravo Verzierer! und wenn du an das Ziel gelangst,  
 Möge sie (die Flinte) der Herr gesegnet machen  
 Für Selīm Gerāī Sultān, den Sohn Arslān Gerāī xān's!  
 Gott soll alle Feinde der Leute des Glaubens überwältigen,  
 Und allzeit soll es ein Zeichen dieser feuerspeienden Flinte sein!

Nūreddīn Arslān Gerāī<sup>13)</sup>, der hier als Vater des Besitzers der Flinte genannt ist, wurde zweimal zum Chan der, wie oben erwähnt, unter osmanischer Herrschaft stehenden Krim-Tataren ernannt. Nachdem er 1736 an Stelle des zum Chan ernannten Feth-Gerāī zum Kālā ernannt, wurde er 1748 nach dem Tode von Selīm-Gerāī unter Verleihung des Zobelpelzes und Kalpaks, eines doppelten diamantenen Reigers, Säbels, Bogens und Köchers und mit einem jährlichen Ehrensold von einer Million Aspern als Chan eingesetzt.

1751 wird er für seine kriegerischen Dienstleistungen vom Sultan mit einem Ehrenkleid und 1000 Dukaten ausgezeichnet. 1759 sollte Arslān Gerāī wieder zum Chan ernannt werden; da jedoch der Stamm der Noḡāī seinen Bruder Krīm Gerāī als Chan begehrte, lehnte er die Annahme der Würde ab und wurde nach Rhodos verwiesen. 1767 wurde er wieder als Chan in Aussicht genommen, starb aber zu Kauschan, bevor ihn der Abgesandte Sultan Muṣṭafā's III. feierlich einsetzen konnte. Die Flinte ist demnach zwischen 1748 und 1767 entstanden. In Abbildung 4<sup>14)</sup> sind einige Laufmündungen zusammengestellt, die den Unter-

<sup>12)</sup> Ganz ähnlich in der Ornamentik ist der hier nicht abgebildete Lauf des Gewehres H 98 der gleichen Sammlung.

<sup>13)</sup> Hammer-Purgstall, Geschichte der Chane der Krim, pag. 209 und 214. Geschichte des osmanischen Reiches, pag. 324. 442. 462. 514.

<sup>14)</sup> Abbildung 4: Die Beschreibung von H 90 findet sich bei Abbildung 1, die von H 103 und H 173 bei Abbildung 2 und die von H 178 und H 219 bei Abbildung 7. H 105. Gewehr mit silberplattiertem türkischen Lauf. 16. Jahrh. Schloß bezeichnet: Franz Muck in Brünn. Europäischer Schaft. Inventar J II: C 117. Provenienz: erkauft von Jud Maas.

schied persischen und türkischen Stiles illustrieren sollen. H 90 zeigt die persische Mündungsform eines Kapitäls mit Eierstabornament. Die Gedankenverbindung von Laufrohr und Säule liegt ja sehr nahe, und man findet sowohl im



Abb. 4. Persische und türkische Laufmündungen.

abendländischen als auch im morgenländischen Kunstgewerbe die Säulenbildung der Gewehrläufe. Die eiförmigen Felder sind meist mit Silber plattiert. In der vorliegenden Gruppe sind die Gewehre H 90, H 112 (Abb. 1) und H 116 mit Eierstabskapitälen versehen<sup>15)</sup>. Die Form des Kapitäls ist wohl sicher der griechischen Formenwelt entnommen, der Eierstab selbst findet sich noch bei byzantinischen Kapitälern. Die Mündungen der Gewehre H 103 und H 173 (vergl. Abb. 2) endigen zwar ohne besonders hervortretenden Abschluß, zeigen jedoch die geschmackvolle Dekoration des Pulversacks reizvoll wiederholt. Die übrigen drei Mündungen gehören türkischen Gewehrläufen des 16. Jahrhunderts an. Bei H 105 ragt die Mündung aus einem Drachenkopf hervor, hinter welchem ein in Silber plattiertes Spiralornament anschließt. Das Motiv des Drachenkopfes, das übrigens auch bei italienischen Gewehrläufen des 16. Jahrhunderts und Kanonen-

<sup>15)</sup> Auf der Veste Coburg fand ich ein indisches Gewehr, dessen Lauf auch mit dem Eierstabskapitäl persischer Form verziert ist.

mündungen<sup>16)</sup> vorkommt, findet in der persischen und türkischen Waffendekoration mehrfach Anwendung. Besonders an persischen und türkischen Säbeln des 16. Jahrhunderts werden die Parierstangenenden oft in dieser Form verziert. Die Mündungen von H 178 und H 219 (vergl. Abb. 7) enden in Form von Blütenkelchen, deren Blätter mit Silber plattiert sind. Bei H 219 ist aus irgend einem Grunde der ganze Silberbelag entfernt worden,

und man kann die Zurichtung des Laues vor der Schmückung mit edlem Material erkennen. An Gewehr H 178 ist anschließend an das Kelchkapital ein in Silber plattierter Ring angebracht, der im Charakter viel Ähnlichkeit mit dem des Gewehrlaues von H 105 hat. Ein gleiches Kelchkapital wie die beiden abgebildeten findet sich noch am Gewehr B 98 des Nationalmuseums (Abb. 6).

In vorstehendem sind drei türkische Gewehrläufe als aus dem 16. Jahrhundert stammend bezeichnet worden, eine Datierung, deren Beweis in folgendem erbracht werden soll.

Im Zeughaus Berlin befindet sich ein aus der Sammlung des Prinzen Carl von Preußen stammendes Gewehr PC 9057 (Abb. 5) mit türkischem Lauf und deutschem Schloß und Schaft. Der Lauf ist mit Ornamenten in Relief-Silbertauschierung verziert. Auf das Wellenbandornament am Pulversack komme ich unten zu sprechen bei Beschreibung einer Gruppe von Gewehren mit diesem Ornament (vergl. Abb. 26). Die Laufmarke ist ausgebrochen. Nachdem ich diese Beobachtung schon an zahlreichen orientalischen Läufen mit europäischer Schäftung gemacht, kann ich nicht mehr an einen Zufall glauben, sondern vermute eine ganz bestimmte Absicht darin. Vielleicht hatte die Unmöglichkeit des Lesens dieser Schriftzeichen den Verdacht erweckt, es könnten heidnische und christenfeindliche Sprüche darin verborgen sein, und in diesem Aberglauben befangen zerstörte man die unheimlichen Inschriften. Das deutsche Rad-



Abb. 5.  
Türkischer Lauf.  
Zeughaus Berlin.

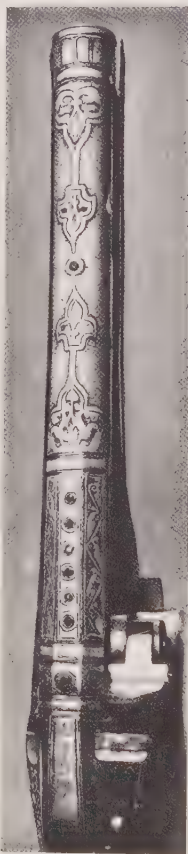


Abb. 6.  
Türkischer Lauf, 16. Jahrh.  
Nationalmuseum München.

schloß trägt außer zwei zunächst nicht bestimmbarcn Marken das Datum 1604. Der Schaft ist eine sichere Arbeit des Büchschäfters Hieronymus Borstorffer, der

<sup>16)</sup> So auch bei einem Geschütz aus der Burgunderbeute im Museum in Basel. Zeitschrift für histor. Waffenkunde VI, pag. 55. Dr. Geßler, Beiträge z. altschweiz. Geschützwesen.

von 1596 bis zu seinem Tode 1637 in München arbeitete. Borstorffer fertigte mehrere solche Schäfte mit Belag von Elfenbeinplatten und Einlagen in Acajou- und Ebenholz für die Münchner Hofeisenschneider. Schloß und Schaft können demnach wohl gleichzeitig entstanden sein, also im Jahre 1604. Da nun beide für den Lauf gemacht sind, können wir mit Sicherheit den Lauf vor das Jahr 1600, also in das 16. Jahrhundert datieren.

Das Nationalmuseum München besitzt einen kurzen Stutzen (13. 809), welcher ebenfalls aus der Residenz-Büchsenkammer stammt (B 98). Dieser (Abb. 6) hat einen türkischen Lauf mit silberplattierten Ornamenten und eingesetzten roten Steinen (Rubinen?) auf dem Pulversack. Schloß und Schaft sind europäisch und im Stil der sogenannten Tschinken vom Ende des 16. Jahrhunderts. Die Mündung hat die schon oben besprochene strenge Kelchform türkischer Läufe des 16. Jahrhunderts. Besonders interessant sind die beiden Ornamentstreifen auf dem Pulversack, die merkwürdig bizarre Formen zeigen. Bei ihrer Grundform stand wieder einmal die Antike Pate, es ist nichts anderes als die antike Wellenranke, an welcher Halbpalmetten sitzen. Gegen die inneren Rankenwinkel krümmen sich die bekannten Kelchblätter, während die zapfenförmigen Gebilde auf der Gegenseite wohl die rudimentären und mißverstandenen tropfenförmigen Zwickelfüllungen darstellen. Die gleiche Zusammenstellung roter eingesetzter Steine mit Wellenranken findet sich auch auf dem Gewehr H 151, dessen europäischer Schaft vollständig mit Perlmutteruschuppen verkleidet ist. Schloß und Beschläge sind europäische Arbeit des 18. Jahrhunderts und mit Darstellungen von Türken, orientalischen Waffen usw. verziert.

Wir haben nun zwei Gewehrläufe, die wir mit Sicherheit in das 16. Jahrhundert datieren können. Sehen wir diese Läufe auf ihren Stilcharakter an, so fällt uns vor allem die kräftige breite Form der Silberplattierung auf. Typisch für die Zeit ist hier das massige Dreiblatt, dessen Stengel sich auf einem gebrochenen Kielbogen erhebt. Dreiblatt sowohl als Kielbogen sind mit Arabesken gefüllt, die sich aus Gabelranken, Halbpalmetten<sup>17)</sup> und Dreiblättern zusammensetzen. Beachten wir auch die starken Einfassungslinien und die reliefartig vorstehende Silberplattierung der Ornamente. Ein weiteres Kennzeichen der Läufe des 16. Jahrhunderts sind die mit breiten silberplattierten Ringen gefaßten bunten Steine, an deren Stelle auch oft nur runde Silberplättchen treten.

Auf Grund der durch die vorstehenden beiden Läufe gewonnenen Charakteristik sind nun in der folgenden Abbildung 7<sup>18)</sup> fünf Gewehre mit türkischen Läufen des 16. Jahrhunderts zusammengestellt.

<sup>17)</sup> Vergl. Riegl, Stilfragen p. 333. Fig. 190.

<sup>18)</sup> Abbildung 7: H 219, Gewehr mit türk. Lauf des 16. Jahrh. Silberplattierung ausgebrochen. Rosetten mit Korallenresten. Mündung auf Abbildung 4. Schloß und Schaft deutsch. 18. Jahrh. Inventar J II: C 241. Provenienz: Erkauft von Jud Maas.

B 92. Gewehr mit türk. Lauf. 16. Jahrh. Silber- bzw. messingplattierte Ornamente. Rosetten mit Korallen, zwei mit Türkisen. Schloß bezeichnet: LAVTERBACH (Lauterbach, eine Stadt bei Fulda in Hessen). Europ. Schäftung. Inventar J II: A 96. Provenienz: Geschenk von Herrn von Mühlheim, Kammerherr.

H 178. Gewehr mit türk. Lauf. 16. Jahrh. Silberplattierte Ornamente und Rosetten mit



Bei H 219 ist, wie schon oben erwähnt, die Silberplattierung einmal entfernt worden, wohl aus Gewinnsucht. Es läßt sich dadurch erkennen, wie der Lauf vor der Plattierung aussah und wie die für die Silberverkleidung bestimmten



H 219

B 92

H 178

B 120

H 126

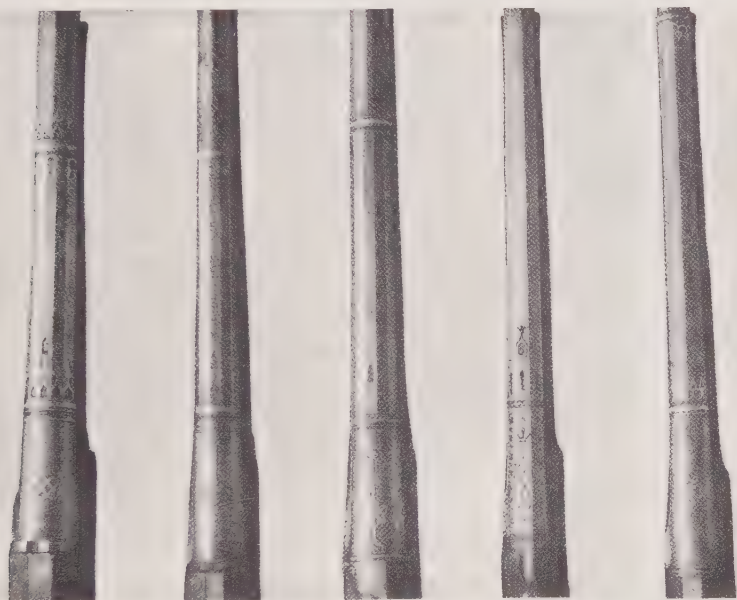
Abb. 7. Türkische Läufe. 16. Jahrh.

Stellen durch Aufrauung zum Festhalten des Silbers präpariert wurden. Über dem Pulversack bemerken wir eine doppelte Wellenranke mit kaum noch erkennbaren Halbpalmetten. Die Mündung von B 92 ist mit langen Längsstreifen in Silberplattierung verziert, auf welchen ein fortlaufendes Ornament aus S-förmigen Figuren graviert ist, wie es mehrfach auch bei Teppichbordüren vorkommt. Einen ganz ähnlichen Lauf mit europäischem Schloß und Schaft besitzt das Zeughaus Berlin (AD 16026). Vor dem Pulversack von H 178 finden wir das gleiche

Korallen. Mündung auf Abbildung 4. Schloß und Schaft deutsch. 18. Jahrh. Inventar J II: C 197 B 120. Gewehr mit türk. Lauf. 16. Jahrh. Silberplattierte Ornamente und Rosetten. Schloß bezeichnet: HÖFFER ABER . . . (Johann David Höffer, Büchsenmacher in Berlin um 1700). Inventar J II: A 126. Provenienz: 1801 von Frhr. von Soppe, k. preuß. Major des Regiments Unreth? zur Gewehrkammer.

H 126. Gewehr mit türk. Lauf. 16. Jahrh. Silberplattierte Ornamente und Rosetten. Schloß bezeichnet: JOHAN LAVCH. Deutscher Schaft. Inventar J II: C 139. Provenienz: Im Schubdeckel des Kolbens bezeichnet: C 750 vom Mas erkaufte anno 1783.

S-förmige Ornament wieder. B 120 hat zwei sehr interessante Ornamentmotive, deren Besprechung ich mir für die folgenden Ausführungen vorbehalte: es ist die Wellenranke mit den Rosetten über der Laufmarke und das Knotenornament auf Pulversack und Mündung.



H 23

H 195

H 89

H 91

H 94

Abb. 8. Türkische Läufe mit Knotenornament.

Gewehr H 126, über das nichts Besonderes zu sagen ist, hat in der gleichen Sammlung ein sehr ähnliches Gegenstück in dem hier nicht abgebildeten Gewehr H 198. Abbildung 8<sup>19)</sup> bringt die Zusammenstellung einer Gruppe von türkischen Läufen des 17. und 18. Jahrhunderts, welche mit einer Ausnahme alle das mehrfach erwähnte Knotenornament auf dem Pulversack tragen. H 23 könnte mit der breiten

<sup>19)</sup> Abbildung 8: H 23. Gewehr mit türkischem Lauf. 16./17. Jahrh. Silbertauschierte Ornamente. Schloß und Schaft europäisch. Inventar J II: C 24.

H 195. Gewehr mit türk. Lauf. 17. Jahrh. Silbertauschierte Ornamente. Schloß bezeichnet Caspar Neumann. Deutscher Schaft. Inventar J II: C 214.

H 89. Gewehr mit türk. Lauf. 18. Jahrh. Silbertauschierte Ornamente. Schloß und Schaft deutsch. Inventar J II: C 96. Provenienz: Geschenk des Kammerherrn von Mühlheim.

H 91. Gewehr mit türk. Lauf. 18. Jahrh. Silbertauschierungen entfernt. Geätztes Schloß und Schaft: Deutsch. Auf dem Kolbenhals ein silberner Schild mit dem Monogramm C A des Pfalzgrafen Carl August von Zweibrücken-Birkenfeld (1746—1795). Inventar J II: C 98. Provenienz: Lauf erkauft von Kammerherrn von Ambothen. Schaft und Garnitur von Herrn von Kinkel.

H 94. Gewehr mit türk. Lauf. 17. Jahrh. Silbertauschierte Ornamente. Schloß bezeichnet: „Wen(zel) Fingelandt, Prag.“ Silberbeschlagener Schaft: deutsch. Inventar J II: C 102. Provenienz: Lauf Geschenk des Generals von Jörg.

Silberplattierung und dem kräftigen Bogenfries mit Knospen noch dem 16. Jahrhundert angehören<sup>20)</sup>. Bei H 195 und H 144 (dieses nicht abgebildet) sind in die von dem Knotenornament eingeschlossenen Felder Punkte eingesetzt. Letzterer Lauf trägt die Laufmarke „amal Aḥad“ (richtig Aḥmad). Bei dem Lauf H 91 läßt sich, da die Silbertauschierung entfernt ist, der technische Herstellungszweck verfolgen. Die Zeichnung ist nämlich auf dem Lauf durch kreuzweise Schraffierung hergestellt und auf diese aufgerauten Stellen war der Silberdraht aufgehämmert worden. Ich bezeichne das als Oberflächentauschierung im Gegensatz zur echten Tauschierung von H 219 auf Abbildung 7, wo die Zeichnung tief eingeschnitten und der Silberbelag eingehämmert war. Das letzte Gewehr H 94 trägt ein herzförmig verschlungenes Knotenornament, das vielleicht in Anlehnung an das Ornament Abbildung 13 entstanden ist.

Es dürfte nun Zeit sein, einmal das schon mehrfach erwähnte Knotenornament in nähere Betrachtung zu ziehen.

Betrachten wir zunächst die drei in Abbildung 9 zusammengestellten Ornamente. A ist offenbar die Grundform, aus welcher sich durch Zufügung je einer Schlinge die Form B entwickelte. C ist die durch eine weitere Windung auf jeder Seite entstandene Erweiterung der Form B. In der vorliegenden Sammlung fand ich die Form A bei den Gewehren H 222 und B 120 (Abb. 7) des 16. Jahrhunderts, bei H 23 (Abb. 8) des 16./17. Jahrhunderts, bei H 195 (Abb. 8) H 144 des 17. Jahrhunderts, sowie H 89 und H 91 (beide Abb. 8) des 18. Jahrhunderts. Das Ornament B kommt vor bei Gewehr B 91, H 135, H 120 (Abb. 1), H 145 (Abb. 2) des 17. Jahrhunderts, bei B 95 (um 1700) und H 155, datiert 1703 (Abb. 24). Ornament C ist auf Gewehr H 97 (Abb. 26) des 18. Jahrhunderts angebracht. Eine Zusammenfassung ergibt das Vorkommen von A im 16./17. Jahrhundert, von B im 17./18. Jahrhundert, von C im 18. Jahrhundert.

Was die Anordnung des Ornaments betrifft, so findet es sich meist auf der vornehmsten Stelle des Laufes, auf dem Pulversack oder auch unterhalb der Laufmündung. Auf einen wichtigen Punkt möchte ich auch hier schon hinweisen: das Ornament kommt niemals in Verbindung mit anderem Flechtwerk vor, es tritt an dieser Stelle immer als selbständiges Zeichen mit dem Charakter einer symbolischen Bedeutung auf.

Das Flechtornament ist an und für sich ein primäres Ornament und findet sich in der Kunst aller Völker und Zeiten. Schon Riegl<sup>21)</sup> hat darauf hingewiesen, daß Flechtornamente in der griechischen Kunst nur als Randeinfassungen vorkommen, während sie in der römischen bereits als Flächenfüllungen Verwendung finden. Die byzantinische Kunst machte noch ausgedehnteren Gebrauch davon<sup>22)</sup>.

Als Bordürenornament findet sich das Motiv zweier einzelner Stränge, die sich in der Mitte verknoten, bereits bei byzantinischen Bucheinbänden<sup>23)</sup>, so beim

<sup>20)</sup> Ähnlich das hier nicht abgeb. Gewehr H 222 der Sammlung, mit dem gleichen Knotenornament.

<sup>21)</sup> Riegl, *Stilfragen*, p. 268.

<sup>22)</sup> Vergleiche zum Beispiel Schlumberger, *L'Épopée Byzantine I.* Paris 1896, p. 81. Reliquarium in der Kathedrale zu Gran (Ungarn).

<sup>23)</sup> J. Loubier, *Der Bucheinband. Monographien des Kunstgewerbes*, Berlin, Leipzig, p. 29. 41.

Einband eines Evangelistars aus Enges aus dem Jahr 1000 im Kunstgewerbemuseum Berlin, sowie des Melisenda-Psalters (Anfang des 12. Jahrh.) im britischen Museum, London. Auch die mittelalterliche Kunst Persiens kennt die zwei verknoteten Stränge. Als Beispiel nenne ich nur die Bronzeschüssel aus Mosul um

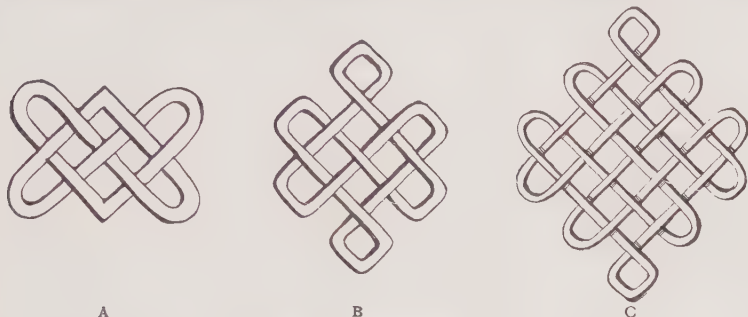


Abb. 9. Knotenornamente.

1250 in der Staatsbibliothek München<sup>24</sup>), sowie die ornamental behandelten kufischen Inschriften mit verknoteten Vertikalstrichen, wie die Inschrift im Tambour der 1251 (649 der Hīgra) erbauten Medresse des Kara Tāi in Konia<sup>25</sup>) in Kleinasien. Eine weitere Verwendung der doppelten verknoteten Stränge sehen wir in der Gruppe der sogenannten Holbeintepiche, deren Bordüren von Bändern gebildet werden, die sich in fortlaufendem Muster miteinander verknoten. Muster solcher Randbordüren hat auch Lessing publiziert<sup>26</sup>).

Mit dieser Aufzählung soll keine Entwicklungsreihe gegeben werden, wenngleich zweifellos gewisse Zusammenhänge bestehen und es eine dankbare Aufgabe wäre, gerade diese Art von Ornamentik einmal systematisch zu untersuchen. Zur erschöpfenden Behandlung dieser Frage wäre es notwendig, auch die Flechtbandornamentik Skandinaviens, Irlands etc. heranzuziehen. Die Weiterbildung der antiken Flechtornamente können wir auch beobachten an den Bandverschlingungen auf kleinasiatischen Architekturen der Seldschukenzeit<sup>27</sup>), wie auch in der arabischen und maurischen Architekturornamentik, wo sie tapetenmusterartig Wände und Kuppeln überziehen oder scheibenartige Verzierungen ausfüllen.

Unter all den aufgeführten Flechtmustern, welche zwar nur Stichproben darstellen, aber doch die Haupttypen genügend zur Anschauung bringen, ließ sich keines der in Abb. 9 gegebenen Knotenornamente nachweisen. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß sie hier gar nicht vorkommen. So können wir das Ornament A (Abb. 9) in der Flechtwerkfüllung von Pilastern und Rahmen karolingischer

<sup>24</sup>) F. Sarre und M. v. Berchem, Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Mosul etc., Münchner Jahrbuch 1907, I. p. 20.

<sup>25</sup>) F. Sarre, Reise in Kleinasien, Berlin 1896. Taf. XXI pag. 51.

<sup>26</sup>) J. Lessing, Altorientalische Teppichmuster nach Bildern und Originalen des XV.—XVI. Jahrh. Berlin 1877. Taf. 12 (Teppich auf Bild des Francesco Morone von 1503 in S. Maria in Organo in Verona). Taf. 10 (Teppich auf Bild von Mantegna in S. Zeno in Verona vom Ende des 15. Jahrh.) Mehrere Originalteppiche mit diesem Bordürenmuster im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

<sup>27</sup>) Sarre, Reise in Kleinasien, pag. 65. Taf. XXI.



Miniaturen<sup>28)</sup> des 9. Jahrhunderts erkennen. Auch die byzantinische Architektur verwendet das Ornament A; als Beispiel sei die angeblich 1080 begonnene Kirche zu Santharis<sup>29)</sup> (in Georgien) und die aus dem 14. Jahrhundert stammende Kirche zu Ravanica (Serbien) genannt. In all diesen Fällen kommt aber das Ornament nicht allein für sich, sondern mehrfach aneinandergereiht als fortlaufendes Flächenfüllornament vor. Dabei ist auch dieses Vorkommen so selten, daß man wohl nur an eine zufällige Entstehung aus dem reinen Flechtwerk denken kann. Auf den Gewehren, von denen wir ausgehen, tritt aber der geschlossene Knoten immer einzeln und selbständig wie in der Form eines Wappenzeichens auf.



Abb. 10.

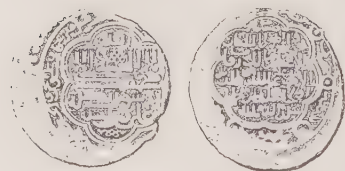


Abb. 11. Münze des 8. Mogulkönigs von Persien. 1301 n. Chr.

Gehen wir nun einmal dem Knoten (wie ich das Ornament von jetzt an bezeichnen will) in den verschiedenen Ländern nach, und zwar zunächst in Persien, und da die türkische Ornamentik doch nur ein Abklatsch der persischen ist, im Zusammenhang damit auch in der Türkei und in Kleinasien. Die ersten Knoten von der Form A fand ich bei den sogenannten Mosulbronzen. So auf einer Mosulschüssel des 13. Jahrhunderts in der Kollektion Sambon<sup>30)</sup>, wo der Knoten abwechselnd mit einem anderen Knoten auftritt; eine Kombination, die wir bei der später zu besprechenden Gruppe zentralasiatischer Teppiche wieder treffen werden. Bei dem schon erwähnten Metallbecken des Atabeks Lu'lu' von Mosul in der k. Staatsbibliothek München<sup>31)</sup> hat einer der Reiter einen Gürtel, dessen Ende wohl nicht ohne Absicht den halb gelösten Knoten B bildet. (Abb. 10). Weiter kommt der Knoten A vor auf Bruchstücken von Tongefäßen des 13. Jhs. aus den Ruinen von

Rhages in der Sammlung Sarre im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Bei den oben-erwähnten kufischen Inschriften mit verknöteten Vertikalstrichen finden wir aber auch schon den Knoten A, so bei einem hölzernen Koranstränder des 13. Jahrh. im Kaiser-Friedrich-Museum Berlin und ebenda auf einem kufischen Reliefschriftfries des 13. Jahrh., dem Teil einer Gebetnische aus der Moschee in Natans in Persien. Mit dem Jahre 1301 n. Chr. (710 der Higira) setzt eine neue Verwendungsart des Knotens ein. Aus diesem Jahre kennen wir nämlich eine Münze des 8. Mogulkönigs von Persien: *ḡiāḡ-ed-Din an Gaptu (ḡodābanda) Muḡammed*<sup>32)</sup> (Abb. 11). Auf dieser sonst nur mit kufischen Schriftzeichen bedeckten Münze findet sich der Knoten A als einziges Ornament oder wahrscheinlich symbolisches Zeichen<sup>33)</sup>.

<sup>28)</sup> A. Michel, *Histoire de l'art* I. Paris 1905 p. 368. 369. Évangiles dits de François II (Bibl. nat. lat. 257); ebenso im Godescalc Evangeliar pag. 357.

<sup>29)</sup> Grimm, *Monuments d'Architecture en Géorgie et en Arménie*. St. Petersburg 1864. Pl. 7.

<sup>30)</sup> Auktion Paris 1914.

<sup>31)</sup> Siehe Anm. 24.

<sup>32)</sup> Will. Marsden, *Numismata Orientalia illustrata*. London 1823. I pag. 266. Pl. XV. Nr. CCLXXVI.

<sup>33)</sup> Ganz ähnlich kommt Knoten A vor auf einem in Jaspis geschnittenen Siegel mit kufischer Inschrift. Siehe: *Museum Cuficum Borgianum Velitris*. Illustravit Jacobus Georgius Christianus Adler Altonanus. Romae 1782. Tab. IX. Nr. III.



Abb. 12. Teppichmuster mit Knotenornament. Persische Miniatur von 1463.

Die Deutung von Marsden als Zeichen der šīʿa-Sekte steht auf schwachen Füßen, denn der Knoten kommt auch auf sunnitischen Münzen etc. vor.

Auf der Miniatur einer 1435 datierten persischen Handschrift aus Herāt<sup>34)</sup> treffen wir wieder den Knoten A. Im Zusammenhang damit steht eine größere Anzahl von Miniaturen, auf welchen Teppiche dargestellt sind, deren Randbordüren ähnlich wie die der sogenannten Holbeinteppeiche sind, aber alle den Knoten A enthalten. Es sind dies:

- |    |                                                                                         |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. | Teppichbordüre auf einer persischen Miniatur aus Herāt (Anf. 15. Jahrh.) <sup>35)</sup> |
| 2. | „ „ „ türkischen „ (15. Jahrh.) <sup>36)</sup>                                          |
| 3. | „ „ „ persischen „ (Mongolisch? 15. Jahrh.) <sup>37)</sup>                              |
| 4. | „ „ „ „ aus Herat (Mitte 15. Jahrh.) <sup>38)</sup>                                     |
| 5. | „ „ „ „ (datiert 1463) <sup>39)</sup> Abb. 12.                                          |

<sup>34)</sup> Muhammed. Ausst. München 1910. Taf. 20 Nr. 852, Miniatur a. d. Samml. Martin-Stockholm.

<sup>35)</sup> Ebenda Taf. 17. Nr. 667. Miniatur aus der Bibliothek des Sultans in Konstantinopel.

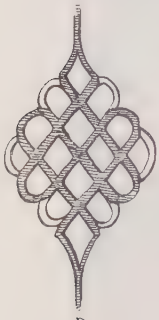
<sup>36)</sup> Miniatures Persanes, exposées au Musée des arts décoratifs, juin-Octobre 1912. Text von Georges Marteau und Henri Vever. Paris 1913. Pl. LXII Nr. 78. Sammlung H. Vever.

<sup>37)</sup> Ullstein, Weltgesch. Orient. pag. 234. Miniatur von Tāriḫ-i ġihān-gošāi. Samml. Huart-Paris.

<sup>38)</sup> Miniatures Persanes. Pl. LII Nr. 58. Sammlung V. Goloubew.

<sup>39)</sup> Muham. Ausst. München 1910. Taf. 22 Nr. 653. Sammlung P. W. Schulz-Berlin.

Auf den vorgenannten Miniaturen sind meist Mongolen bezw. Uiguren dargestellt, was mich zu der Vermutung kommen läßt, daß die dargestellten Teppiche, von denen ich bisher kein Original zu Gesicht bekam, zentralasiatischen Ursprungs sind.



D  
Abb. 13.



Abb. 14.  
Münze des Sultans Soliman I. 1520.

Dazu paßt auch, daß die Miniaturen teils sicher, teils wahrscheinlich in Herat entstanden sind, dem Sammelpunkt ost- und zentralasiatischen Handels nach Persien und Kleinasien. Des weiteren sehen wir auf Teppichen des 15. Jahrhunderts den Knoten B in einer Teppichborte auf einem Gemälde von Memling im städtischen Museum in Frankfurt a. M.<sup>40)</sup>, sowie auf einem Fresko von Pinturicchio in der Libreria von Siena<sup>41)</sup>.

In der Türkei tritt der Knoten am Ende des 15. Jahrhunderts auf. Ein graviertes türkischer Helm aus dieser Zeit, der im Besitze des Fürsten P. Esterházy auf Schloß Forchtenstein<sup>42)</sup> ist, hat ein Flechtband mit dem Knoten A in der Mitte, der nur an den Seiten durch zwei weitere Kreisbogen abgerundet ist, wie wir es auch an dem folgenden Beispiel antreffen.

Auf dem im Wiener Hofmuseum aufbewahrten türkischen Schwerte<sup>43)</sup> des letzten Fürsten von Albanien: Georg Castriota (Iskender Beg oder Skanderbeg † 1466) tritt uns nun ein Ornament entgegen (Abb. 13), das auf den ersten Blick etwas fremdartig erscheint. Wenn wir uns dasselbe aber so zerlegen, wie ich es in beigegebener Abbildung durch Schraffierung anzu-

deuten versuchte, finden wir unseren alten bekannten Knoten B wieder. Wie schon bei dem vorher besprochenen Helm erwähnt, wird in der Türkei oft der Knoten durch Kreisbogen abgerundet.

Im Jahre 1520 erscheint Knoten A in gleicher Weise wie auf der persischen Münze (Abb. 11) auf einer 926 (Jahr der Hîgra) datierten türkischen Goldmünze des Sultans Suleimān ben Selīm (Soliman I. 1520—1566<sup>44)</sup> (Abb. 14). Auch auf türkischen Fayencen des 16. Jahrhunderts treffen wir nun den Knoten. So zum Beispiel als Knoten A auf einer Kanne im Kunstgewerbemuseum Berlin<sup>45)</sup> (Abb. 15) und auf einem



Abb. 15.  
Türkische Fayence-Kanne. Kunstgew.-Mus. Berlin.

<sup>40)</sup> Lessing, *Altorientalische Teppichmuster*. Taf. 18a.

<sup>41)</sup> Ebenda. Taf. 20b.

<sup>42)</sup> Szendrei, *Ungarische kriegsgeschichtliche Denkmäler in der Millenniums-Landesausstellung Budapest 1896*. pag. 267 Nr. 827.

<sup>43)</sup> Ebenda. pag. 282 Nr. 853.

<sup>44)</sup> Marsden, *Num. Or. ill.* I pag. 386 Pl. XXIII Nr. CCCXCIX.

<sup>45)</sup> Katal. d. Kunstgew.-Mus. Berlin. 15. Aufl. 1910 Taf. XIX.



Fayencebecken der Sammlung G. Brauer-Paris<sup>46)</sup>; bei letzterer wiederum mit Abrundungen und in der Form von Knoten C.

Eine 1564 datierte persische Miniatur eines Künstlers von Boḫārā in der Bibl. Nat. Paris (Suppl. Turc. 762) zeigt in der Randornamentik deutlich den Knoten B. 1566 (974 der Hīgra) folgt wiederum eine Münze Sultan Solimans I.<sup>47)</sup> mit dem Knoten A und 1575 eine in Ägypten geprägte Kupfermünze Sultan Murads III.<sup>48)</sup> mit dem Knoten D.

Im 17. Jahrhundert ist in der Türkei eine besonders häufige Anwendung des Knotens zu bemerken, wofür folgende Stichproben Zeugnis ablegen sollen.

Ein Pfeilköcher mit mehrfach aufgelegtem Knoten A im Musée d'Artillerie in Paris (L 235 Taf. 145), eine Münze von 1648 n. Chr. (1058 der Hīgra) des Sultans Muhammed IV. (1648—1687)<sup>49)</sup> und eine Münze des gleichen Sultans vom Jahre 1657 (1068 der Hīgra)<sup>50)</sup>. Außerdem werden vom 17. Jahrhundert an die meist in Form eines spitzgiebeligen Fensters auftretenden Marken der Laufschmiede in ihrem oberen Teile

durch einen Knoten (meistens der Form A) ausgefüllt, wie aus der Laufmarke (Abb. 16) des oben (Abb. 2) beschriebenen türkischen Laufes H 145 ersen werden kann<sup>51)</sup>.

Aus dem 18. Jahrhundert führe ich nur eine türkische Münze



Abb. 16.  
Laufmarke  
des Ge-  
wehres H 145.



Abb. 17. Münze Sultan Mahmuds II. Türkei 1808.

von 1734 n. Chr. (1147 der Hīgra) des Sultans Mahmud I. (1730—1754)<sup>52)</sup> mit Knoten A und aus dem 19. Jahrhundert eine 1808 n. Chr. (1223 der Hīgra) datierte Münze Sultan Mahmuds II. (1808—1839)<sup>53)</sup> an, welche, wie Abb. 17 zeigt, außer der Ṭayrā, dem Namenszug des Sultans, nur noch den Knoten C zeigt. Indem ich mir die genauere Zusammenfassung für später vorbehalte, möchte ich hier nur das eine feststellen. Der Knoten kommt vor auf Gegenständen des Kunstgewerbes, auf Münzen und auf Waffen persischer und türkischer Herkunft, und zwar in allen angeführten Fällen nie als fortlaufendes Ornament, sondern immer allein und in Form eines symbolischen Zeichens.

<sup>46)</sup> Muhamm. Ausst. München 1910. Taf. 116 Nr. 1544.

<sup>47)</sup> Marsden, Num. Or. ill. I pag. 389 Pl. XXIII Nr. CCCCIV.

<sup>48)</sup> Gefällige Mitteilung von Prof. Dr. Nützel-Berlin.

<sup>49)</sup> Marsden, Num. Or. Ill. Pl. XXIV pag. 401 Nr. CCCCXXXI.

<sup>50)</sup> Sawaszkiewicz, Le génie de l'Orient. Bruxelles 1846. Pl. II pag. 219. (Nr. 104.)

<sup>51)</sup> Vergl. auch: Ehrenthal, Führer durch das k. histor. Museum Dresden. 1899 pag. 184, sowie Ehrenthal, Führer durch die k. Gewehrgalerie Dresden 1900 pag. 57 und 58, wo ähnliche Laufmarken mit Knotenornament abgebildet sind.

<sup>52)</sup> Marsden. Pl. XXV Nr. CCCCLXIX.

<sup>53)</sup> Ebenda. Pl. XXVII pag. 428. Nr. DX.



Der Einfluß persischer Kunst auf die türkisch-arabische macht sich naturgemäß auch in den Ausläufern arabischer Kunst geltend. In Ägypten, Spanien etc. stoßen wir demnach auch von Zeit zu Zeit auf den Knoten, wenngleich er hier viel seltener auftritt, da die arabische Ornamentik in erster Linie nur Flächenfüllungen anwendet und daher auch in ausgedehntem Maße von dem Flechtwerk Gebrauch macht. Aus Ägypten kennen wir einen Damaststoff des 14. Jahrhunderts im Kunstgewerbemuseum Berlin<sup>54)</sup>, der, nach dem Vorbilde chinesischer Seidenstoffe gewebt, den Knoten A zeigt. Um 1370 tritt uns der Knoten entgegen in der Alhambra in Granada, über der Fensternische des Gesandensaales<sup>55)</sup>. Auch bei den gleichzeitigen sogenannten Alhambra Vasen finden wir den Knoten A, so bei einer solchen Vase in der Sammlung R. Heilbronner-Paris<sup>56)</sup>.

Bevor ich aber nun den weiteren Spuren des Knotens im Orient nachgehe, gestatte man mir eine kleine Abschweifung nach Europa. Die rege Handelsverbindung zwischen Konstantinopel und Italien, besonders mit Venedig, hat, wie ja zur Genüge bekannt, mit der Anschauung orientalischer Kunstgegenstände auch eine ausgiebige Ausnützung orientalischer Ornamentik bewirkt. Da ist es nun kein Wunder, wenn wir auch den Knoten in Italien auftauchen sehen. Italienisch ist das Knotenornament sicher nicht und gerade in der Zeit, in der wir den Knoten erscheinen sehen, in der Zeit der italienischen Renaissance ist er ein so fremdes und unrenaissancemäßiges Ornamentmotiv, daß wir die Quelle außerhalb Italiens suchen müssen. In frühester Anwendung fand ich den Knoten A auf einer italienischen Seidenweberei nach ostasiatischem Muster aus der Zeit um 1400 in der Marienkirche Danzig<sup>57)</sup>. Ebenfalls auf orientalische Übertragung weist das Vorkommen von Knoten A auf einem süditalienischen Seidenstoff des 15. Jahrhunderts nach spanischem (maurischem) Muster bei einem Chormantel in Turin hin<sup>58)</sup>. Am Beginn des 16. Jahrhunderts werden in Venedig zahlreiche Bronzegegenstände mit rein persisch-arabischer Ornamentik angefertigt, so besonders Leuchter, Handwärmedosen<sup>59)</sup>, Schalen etc. Ein graviertes und in Silber tauschierter Bronze-Henkeleimer von Venetianer Arbeit in persischem Stil, der im Kaiser-Friedrich-Museum Berlin ausgestellt ist, zeigt den Knoten B.

Die einzigartige Schönheit persischer Bucheinbände, die wohl meist über Venedig als beliebte Sammelgegenstände nach Europa gebracht wurden, hat bekanntlich auf italienische und auch französische und deutsche Buchbindekunst so stark eingewirkt, daß man den außerordentlichen Aufschwung dieses Kunsthandwerks im 16. Jahrhundert nicht zum wenigsten diesem Einfluß zuschreiben muß. Hatten sich doch sogar orientalische Buchbinder in Venedig niedergelassen, von denen in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Abschriften und Statuten des Senats von

<sup>54)</sup> Falke, Geschichte der Seidenweberei. II Nr. 364.

<sup>55)</sup> Lübke-Semrau, Grundriß der Kunstgeschichte. Stuttgart 1901. II pag. 80, Abb.

<sup>56)</sup> Muhammed. Ausstellung München 1910. Taf. 118 Nr. 1611. Ganz ähnlich ebenda. Taf. 119 Nr. 1612. Eine hispano-maurische Bronzescheibe im Kunstgewerbemuseum Cöln mit Knoten B gehört ebenfalls hierher.

<sup>57)</sup> Falke, Geschichte der Seidenweberei. II Nr. 410.

<sup>58)</sup> Ebenda II Nr. 419.

<sup>59)</sup> Eine besonders schöne in der Sammlung Clemens-München.

Venedig für das Archiv der Stadt gebunden wurden<sup>60)</sup>. In dem eben zitierten Buche finden wir einige italienische Einbände des 16. Jahrhunderts nach persischem Muster, welche auch den Knoten in verschiedenen, teils auch erweiterten Formen aufweisen. Einer dieser Einbände ist 1524 datiert.

Mit der Renaissancezeit setzt mit dem wachsenden Bedürfnis des Kunstgewerbes nach Vorlagen die Herausgabe von Ornamentstichwerken ein, wobei auch die Formenwelt des Orients fleißig herangezogen wird. Beim Aufsuchen des Knotens stoßen wir auch da wieder auf Venedig. In dem Ornamentstichwerke: „Esemplario di lavori“ von 1529 des Venetianer Kupferstechers Nicolo d'Aristotele detto Zoppino<sup>61)</sup> werden, wie die Probe in Abb. 18 beweist, unter anderen orientalischen Motiven auch die Knoten in der Form A verwertet. Auf orientalische Keramik dürfen wir wohl das häufige Vorkommen des Knotens in der Dekoration italienischer Keramiken zurückführen. Als Beispiele führe ich an einen Teller aus Faenza (Anf. 16. Jahrhundert) mit dem Wappen der Medici und Malatesta und Knoten B im Kunstgewerbemuseum Berlin, ebenda einen weiteren Teller aus Faenza mit Knoten B, aber ohne untere Schlinge. Auf italienischen, meist Mailänder Waffen vom Ende des 16. Jahrhunderts treffen wir den Knoten B; besonders bei solchen, die für die Herzöge von Savoyen gearbeitet wurden, deren Wappensymbol ein Knoten (wenn auch von anderer Form) war. Bei-



Abb. 18. Ornamentstich von Nicolo d'Aristotele detto Zoppino. Venedig 1529.

spiele bieten ein Morion im Musée d'Artillerie-Paris<sup>62)</sup> und ein Harnisch auf dem Porträt Herzog Philiberts von Savoyen im Nationalmuseum München. Nach Deutschland kommt der Knoten mit dem Import der Renaissance. Der Weg führt über Tirol (Knoten B in Holzintarsia an einer Tiroler Holztruhe [um 1500] im Kunstgewerbemuseum Berlin). Aber auch direkt in Italien holten sich deutsche Künstler ihre Motive, und so treffen wir den Knoten in allerlei Variationen in den sogenannten Knoten von Albrecht Dürer, welche um 1507 entstanden<sup>63)</sup>. Die Ableitung Scherers<sup>64)</sup> von den Knotenzeichen auf italienischen Kupferstichen

<sup>60)</sup> Loubier, Bucheinband p. 99. 102.

<sup>61)</sup> Guilmar, Les maîtres Ornemanistes, Paris 1880. pag. 299 Nr. 62. Siehe auch G. Hirth, Der Formenschatz, München 1894 Nr. 73.

<sup>62)</sup> Maindron, Les Armes. Paris. pag. 249.

<sup>63)</sup> V. Scherer, Albrecht Dürer. Stuttgart 1904 pag. 213—51. Holzschnitte B. 140. 141. 142. 143. 144. 145.

<sup>64)</sup> V. Scherer, Die Ornamentik bei A. Dürer. Straßburg 1902.

mit der Bezeichnung: „Academia Leonardi Vinci“ glaube ich aus dem Grunde nicht, weil Dürer bei seinem Aufenthalt in Venedig sich doch sicher für die bei den Kaufleuten aufgestapelten orientalischen Kunstwerke interessierte und somit das Knotenornament oft genug sehen konnte.

Nachdem der Knoten in der Türkei bereits vom Ende des 15. Jahrhunderts an nachweisbar ist, findet er sich auch von dieser Zeit an in den von der Türkei zeitweise eroberten oder sonst abhängigen Ländern. Besonders häufig in Ungarn. Als Beispiel diene die in Abb. 19 wiedergegebene Gravierung einer ungarischen



Abb. 19.

Säbelklinge vom Anfang des 17. Jahrhunderts im Besitze des Fürsten Ed. Batthyány-Strattmann<sup>65)</sup>, bei der wir den Knoten B zweimal angebracht sehen. Die Ungarn haben sogar ein bestimmtes Wort für diesen Knoten: Vitéz-Kötés (Soldaten- oder Helden-Stickerei). Szendrei erklärt den Ausdruck so: spezifisch ungarischer Ausdruck zur Bezeichnung von verschnörkelten Figuren, welche aus Posament-schnüren oder Goldschnüren und Tressen hergestellt, an Kleidungsstücken angebracht werden. So z. B. das Ende der Verschnürungen einer Attila, eines Beinkleides etc<sup>66)</sup>. Wenn Szendrei aber auf pag. 571 seines unten zitierten Werkes den Knoten als ursprünglich ungarisch und auf die Ornamentzeichnungen Dürers zurückgehend bezeichnet, so ist das ein Irrtum. Ungarn und Dürer haben aus der gleichen Quelle orientalischer Ornamentik geschöpft.

Kehren wir nun zum Orient zurück. Wie wir oben gesehen, tragen sowohl türkische Münzen aus den Jahren 1520, 1566, 1575, 1648, 1657, 1734 und 1808 als auch eine persische Münze von 1301 den Knoten A als einziges Ornament. Nun fand ich weiters den Knoten A auf einer großen Anzahl von Münzen der Chane der goldenen Horde des Reiches von Kipčak in Süd-Rußland, welche größtenteils in

der Stadt Sarāi<sup>67)</sup> geprägt sind<sup>68)</sup>.

Es sind dies Münzen des ḡiāḡ-ed-Din Toktogu Chan (Sultan Uzbek Chan) von 1310, 1315, 1318, 1322, 1330 und 1334, von ḡelāl-ed-Dīn Maḥmūd Ḡānī-Bek Chan von 1342, 1346, 1348 und 1349, von Maḥmūd ḡiḡr Chan von 1360, von Kildī-Bek Chan von 1361, von Murīd Chan von 1362, von Mīr Pulād Chan von 1362, endlich von Naṣīr-ed-Dīn Maḥmūd Töḡtämyš Chan von 1383, 1384 und 1390.

Die eben aufgeführten Chane des Reiches Kipčak sind Nachfolger des Bātū,

<sup>65)</sup> Szendrei, Ungar. kriegsgesch. Denkmäler. pag. 730 Nr. 3535.

<sup>66)</sup> Das Ornament auf dem Oberschenkel der Hosen der ungarischen Husaren und Infanterie läßt die Ableitung von dem Knoten deutlich erkennen. Unsere deutsche Husarenuniform ist bekanntlich dem ungarischen Muster nachgebildet und hat daher diese Ornamentknoten ebenfalls übernommen.

<sup>67)</sup> An einem Seitenarm der Wolga, im Wolgaknie gelegen. Jetzt Zarew.

<sup>68)</sup> Die aufgeführten Münzen sind abgebildet in folgenden Werken: Marsden, Num. Orient ill. I. Pl. XVI Nr. 287. 290. 293. Frähn, Münzen der Chane von Ulus Dschutschis oder von der goldenen Horde. Petersburg-Leipzig 1832. Nr. 28. 33. 45. 64. 66. 68. 69. 72. 80. 86. 89. 136. 144. 152. 154. 199. 202. 238. Sawaszkiewicz, Le génie de l'Orient, Bruxelles 1846. Pl. II Nr. 97. 98. 99. 100.



der nach dem Tode von Čingiz-Chan (1227) diesen Teil des großen Mongolenreiches erbt. Aus dem weiteren Teilreiche von Čingiz-Chans Reich, Persien, haben wir bereits in Abb. 11 eine Münze des 8. Mogulkönigs mit dem Knoten A kennen gelernt. Dies führt uns auf eine weitere Spur.

Die Mongolen unter Čingiz-Chan waren ein Nomadenvolk; alles, was mit Schriftwesen und Verwaltung zusammenhing, lag in den Händen der über eine eigene Kultur verfügenden Uiguren. Diese gehörten aber teils dem Nestorianischen Christentum, teils dem Buddhismus an.

Unter den acht buddhistischen Glückszeichen<sup>60)</sup> befindet sich nun eines in der unverkennbaren Form des Knotens B (Abb. 20). Es ist der endlose Knoten Tschang, das glückbringende Symbol langen Lebens. Diesen Knoten können wir auf zahlreichen Gegenständen Alt-Chinas und verwandter Kulturgebiete, auf Geweben, Keramiken, Metall- und Schmuckgegenständen, finden.

Das bisher früheste Datum für den Knoten liefern zwei chinesische Brokate des 14. Jhs. im Regensburger Dom<sup>70)</sup>, Abb. 21. Der Stoff Nr. 337 wurde von Fischbach<sup>71)</sup> infolge einer Falschlesung der Inschrift als sizilianisch-sarazenisches Gewebe des 12. Jahrhunderts bezeichnet, von Falke jedoch richtig als chinesischer Stoff des

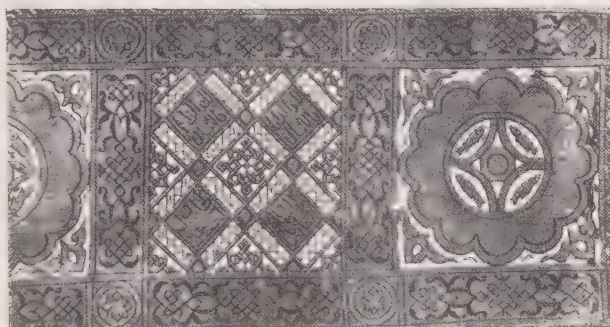


Abb. 21. Chinesischer Brokatstoff. 14. Jahrhundert. Domschatz Regensburg.

14. Jahrhunderts erkannt. Weiter treffen wir den Knoten B auf einem chinesischen Räuchergefäß (Cloisonné) mit der 1450–1456 datierbaren Marke Tsching-Tai im South Kensington-Museum London<sup>72)</sup>. Am häufigsten finden wir den Knoten Tschang zusammen mit den 7 anderen Buddhistischen Glückszeichen vereinigt, wofür als Beispiele die in Abb. 22 wiedergegebene getriebene und teilweise vergoldete Kupferkanne aus Tibet im Ethnographischen Museum München, sowie ein sogenannter Gau, ein Reliquienbehälter aus Bhutan im Völkerkunde-Museum



Abb. 20.  
Buddhistisches Glückszeichen.

<sup>60)</sup> Bushell, Chinese Art II<sup>2</sup> p. 56 und entsprechend auch in verschiedenen Werken über chines. Porzellan. Zum indischen Vorbild vgl. Hüttemann, Baeßler-Archiv IV p. 50 ff.; zur tibetischen Reihe Waddell, Lamaism p. 392; Journal of Indian Art XV p. 39 u. Taf. 14. (Mittlg. v. Prof. Dr. Scherman.)

<sup>70)</sup> O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. I 337. II 341. Von dem Verfasser richtig als Bandknoten Tschang erkannt, aber ohne weitere Folgerungen für die Weiterverbreitung dieses Ornaments zu ziehen.

<sup>71)</sup> Fischbach, Ornamente der Gewebe. 1874. Taf. 144. Fischbach, Textband der Geschichte der Textilkunst 1883 p. 71. Schorn, Die Textilkunst. 1885 pag. 25.

<sup>72)</sup> Bushell, Chinese Art. II Fig. 86. Auch bei Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte II pag. 463.



Berlin<sup>73)</sup> dienen mögen: Wie erstere deutlich den Knoten B, so zeigt letzterer den Knoten in Form A.

Nehmen wir nun den Ursprung des Knotens in China und den benachbarten buddhistischen Ländern an, so ergeben sich unter Berücksichtigung der großen

Handelswege folgende Verbreitungsmöglichkeiten: Mit der wachsenden Machtfülle des Islams und der damit verbundenen Ausdehnung des arabischen Handels entwickelte sich bereits im 9. Jahrhundert ein reger Seeverkehr zwischen China und Arabien. Eines der Hauptprodukte chinesischer Industrie war die chinesische Seide, welche teils für eigenen Bedarf, teils für den Weiterverkauf nach Europa in großen Massen von den arabischen Handelsschiffen nach Arabien und Ägypten und von hier aus durch Venetianer und Genuesen auch nach dem Abendlande gebracht wurde.

Der arabische Schriftsteller Abū'l-fidā berichtet uns im Jahre 1323, daß die Gesandtschaft eines Mongolenchans dem Sultan Nāsir-ed-Dīn 700 Stoffstücke mongolischer Arbeit überbringt, in welche auf Bestellung der Name des Mamelukensultans eingewebt war<sup>74)</sup>. Wie wir eben gesehen, war auf chinesischen Stoffen dieser Zeit mehrfach der Knoten angebracht, so daß die direkte Übertragung, wie wir sie auf dem obenerwähnten ägyptischen Seidendamast<sup>75)</sup> des 14. Jahrhunderts beobachten können, mindestens sehr wahrscheinlich ist. Auch der italienische Stoff (um 1400) in Danzig<sup>76)</sup> ist nach ostasiatischen Vorbildern entstanden.

Erinnern wir uns ferner der Teppiche mit den Knotenbordüren<sup>77)</sup>, welche auf zentralasiatischen Ursprung deuten und meist im Zusammenhang mit Menschen in mongolischer Tracht dargestellt werden. Der Herstellungsort Herāt der Minia-



Abb. 22. Kupferkanne. Tibet.

turen läßt uns erkennen, daß wir uns auf der uralten Karawanenstrecke befinden, welche von China über Turkestan und Herāt nach Baṣra führt. Vielleicht auf dem gleichen Wege, oder auch auf der Karawanenstrecke Samarkand-Tābris-Erzerum mochten chinesische Stoffe oder Bronzen nach Mosul gelangt sein und dort zu der Verwertung chinesischer Ornamentmotive

<sup>73)</sup> I C 28678a. Die Kenntnis desselben verdanke ich Herrn Professor Dr. Grünwedel-Berlin.

<sup>74)</sup> Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. II pag. 55.

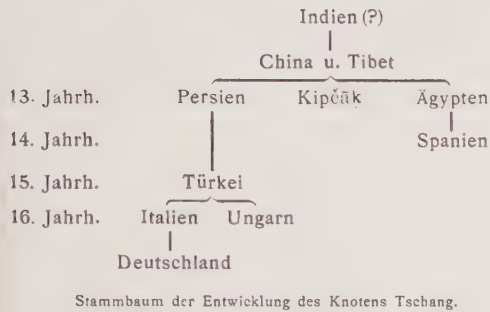
<sup>75)</sup> Siehe Anm. 54.

<sup>76)</sup> " " 57.

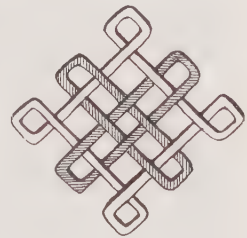
<sup>77)</sup> " " 35—39.

bei den sogenannten Mosulbronzen des 13. Jahrhunderts Anlaß gegeben haben. Fassen wir die vorstehenden Ausführungen zusammen, so ergibt sich die in nebenstehendem Stammbaum angedeutete Laufbahn des Knotens Tschang.

Das buddhistische Glückszeichen wurde und wird noch besonders in China und Tibet auf allen möglichen Gegenständen, wie Stoffen, Gefäßen, Finger- ringen etc. angebracht. Von China aus kamen am Anfang des 13. Jahr- hundert durch das sich bis nach Südrußland und Persien erstreckende Mongolenreich des Čingiz-Chan zahlreiche Kunstgegenstände, wie Seide, Bronzen etc. in alle Länder dieses Reiches und bewirkten einen nachhaltigen Einfluß auf deren orna- mentale Kunst. So kam mit den bereits als chinesisch erkannten Mo- tiven von Drache, Phönix, Wolkenband etc. auch der Knoten Tschang in die orientalische Ornamentik. Auf Münzen von den Teilreichen des zerfallenden Mongolenreiches, von Persien und Kipčāk, wurde der Tschangknoten noch in einer an ein religiöses Symbol erinnernden Form beibehalten und ging vom 16. Jahrhundert ab auf türkische Münzen über, wo wohl nicht mehr die geringste Erinnerung an seine einstige Bedeutung bestand. Nach Ägypten wurde der Knoten im 13. Jahrhundert durch chinesische Seidenstoffe wahrscheinlich direkt übertragen, und mit der arabischen Kunst wanderte er auch nach dem maurischen Spanien. Die Türkei lernte den Knoten im 15. Jahrhundert mittels der persischen Kunst kennen und leitete ihn nach Italien und Ungarn; Italien gab ihn weiter an Deutschland.



tiven von Drache, Phönix, Wolkenband etc. auch der Knoten Tschang in die orientalische Ornamentik. Auf Münzen von den Teilreichen des zerfallenden Mongolenreiches, von Persien und Kipčāk, wurde der Tschangknoten noch in einer an ein religiöses Symbol erinnernden Form beibehalten und ging vom 16. Jahrhundert ab auf türkische Münzen über, wo wohl nicht mehr die geringste Erinnerung an seine einstige Bedeutung bestand. Nach Ägypten wurde der Knoten im 13. Jahrhundert durch chinesische Seidenstoffe wahrscheinlich direkt übertragen, und mit der arabischen Kunst wanderte er auch nach dem maurischen Spanien. Die Türkei lernte den Knoten im 15. Jahrhundert mittels der persischen Kunst kennen und leitete ihn nach Italien und Ungarn; Italien gab ihn weiter an Deutschland. Diese Entwicklung läßt sich um so sicherer feststellen, als vor den angegebenen Zeitpunkten der Knoten in der Ornamentik all dieser Länder niemals vorkommt, oder nur sehr selten und dann als zufällige Variation von Flecht- ornamenten. Der Tschangknoten bewahrt aber in der Ornamentik immer eine zentrale und selbständige Stellung und wirkt meist wie ein Wappen oder Symbol. Auf den obenerwähnten Münzen kommt diese Wappeneigenschaft ganz besonders zur Geltung, da andere Münzen der be- treffenden Länder auch andere Wappenzeichen oder Tamγās<sup>78)</sup> tragen.



E  
Abb. 23.

Auf den oben besprochenen chinesischen Seidenstoffen<sup>79)</sup> (Abb. 21) sehen wir

<sup>78)</sup> Tamγā = Tartarisches Wappenzeichen eines Chans. Vgl. hierüber Nützel, Embleme und Wappen auf muhammedanischen Münzen. Festschrift der Berliner Numismatischen Gesellschaft 1893. In dieser Abhandlung sind zahlreiche solche Wappenzeichen besprochen, jedoch ohne den Knoten.

<sup>79)</sup> Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. I 337. II 341.

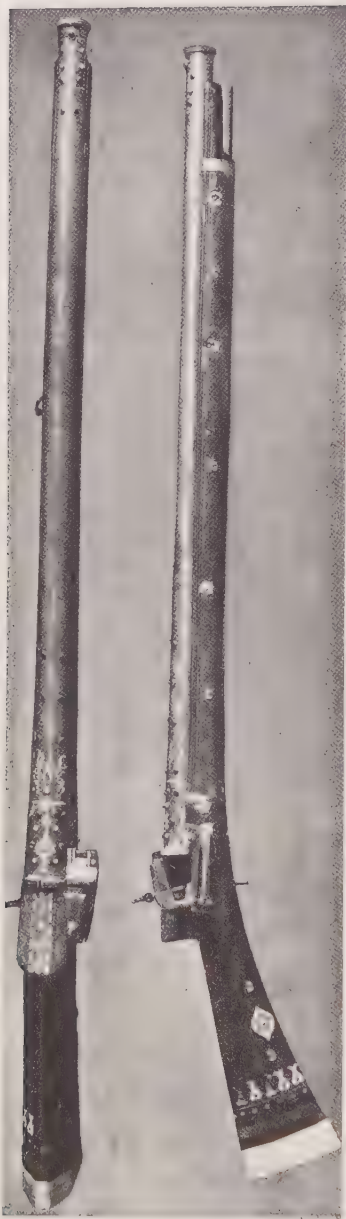


Abb. 24 H 155. Gewehr des Großveziers  
Hasan Pascha, 1703 n. Chr.

zusammen mit dem Knoten B ein anderes Ornament von der Form E (Abb. 23). Dieses besteht aus einem an den Ecken verschlungenen quadratischen Rahmen mit zwei durchgezogenen Schlingen und kommt zwar auch sonst in der orientalischen und abendländischen Ornamentik vor, in vielen Fällen jedoch zusammen mit dem Knoten Tschang. In dieser Zusammenstellung dürfen wir wohl sicher an gleichen Ursprung von der chinesischen Symbolornamentik denken.

Das Ornament E mit wahrscheinlich chinesischer Provenienz findet sich beispielsweise auf einem arabischen Koffer des 14./15. Jhs. im Dom zu Trier<sup>80</sup>), auf einem sogenannten Mosul-Metallbecken des 13. Jhs. mit Ornamenten und Verzierungen nach chinesischen Vorbildern im Museum für Völkerkunde in Berlin<sup>81</sup>), auf einem ähnlichen Bronzebecken vom Ende des 13. Jhs. im Kaiser-Friedrich-Museum Berlin<sup>82</sup>), auf dem Bronzeleuchter des Sultans Kalāūn von Ägypten (1279—1290)<sup>83</sup>), auf einem persischen Scherben (14-58-2) des Ethnogr. Museums München, auf einer türkischen Kupfermünze Sultan Ahmeds I. (1604—1618) etc.<sup>84</sup>).

Nach dieser etwas lang geratenen Abschweifung kehre ich zu den türkischen Gewehrläufen zurück. Gab ich in Abb. 8 eine Gruppe von Gewehrläufen des 17. und 18. Jahrhunderts, so kommen wir nun zu einem durch Datierung und Besitzer wichtigen türkischen Gewehr

<sup>80</sup>) *Mélanges d'Art et d'Archéologie*. I. année. Le Trésor de Trèves par Léon Palustre et X. Barbier de Montault Paris. Pl. XV.

<sup>81</sup>) *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen* 1912.

<sup>82</sup>) *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen* 1904. Muhammedanische Ausstellung München 1910. Tafel 148 Nr. 3061. Sammlung Sarre.

<sup>83</sup>) G. Le Bon, *La civilisation des Arabes*. Paris 1884 p. 453.

<sup>84</sup>) Auch nach Europa kam das Ornament D zusammen mit dem Knoten B. Vergleiche die Ätzungen auf einer Rüstung des Herzogs Emanuel Philibert von Savoyen in der Armeria Turin (Angelo Angelucci, *Catalogo della Armeria reale di Torino* 1890. B. 4.) Siehe oben bei Besprechung des Knotenornamentes in Italien (Anm. 62.)

(Abb. 24)<sup>85)</sup>. Gewehr H 155 läßt schon durch seine prunkvolle Ausstattung der Edelsteineinlagen des Laufes erkennen, daß es das Eigentum einer bedeutenden Persönlichkeit gewesen sein muß. Außer diesen Steinen befindet sich auf dem Laufe eine kleine, offenbar antike, rote Gemme, in welche eine liegende Figur geschnitten ist. Unter den Silbertauschierungen bemerken wir hinter dem Laufe den Knoten B, auf dem Pulversack den in der Folge zu besprechenden Knoten F (Abb. 25). Vor dem Pulversack ist eine schwer lesbare Laufmarke und eine silbertauschierte türkische Inschrift:

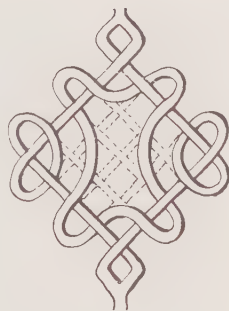
Sāhib Hasan Pāsā  
Şadr-i-'ālī hālā sene 1115.

Die Übersetzung lautet<sup>86)</sup>:

Besitzer Sāhib Hasan Pāsā,  
derzeitiger Großwesir, im Jahre 1115.

Das Jahr 1115 der Hira entspricht dem Jahre 1703 n. Chr. Der genannte Dāmād Hasan Pāsā, ein Grieche aus Morea, wurde am 16. November 1703 von seinem Schwager, dem Sultan Ahmed III., als Großwesir eingesetzt. Seine Amtszeit dauerte jedoch nicht lange. Bereits am 28. September 1704 wurde er abgesetzt und nach Nikomedien verwiesen<sup>87)</sup>.

Ein ganz ähnliches Gewehr, nur ohne die Edelsteineinlagen, im K. Zeughaus Berlin (AD 8723), hat auch die gleichen Beineinlagen mit den augenförmigen Kreisen. Zur gleichen Gruppe gehören noch zwei türkische Luntenschloßgewehre im Ethnogr. Museum München, von denen eines aus der Residenz (3109), das andere (Orb. 24) aus der Sammlung des Jesuiten Orban<sup>88)</sup> († 1732) stammt. Beide Gewehre haben noch die Originalschäftung und auf den Läufen das Ornament F. Auch das Gewehr B 91 der Residenz-büchsenkammer hat auf dem Lauf die Ornamente F und B. Abb. 25 zeigt dieses Ornament F. Die punktierten Hilfslinien lassen erkennen, daß dieses Ornament nichts anderes ist als eine Variation des Knotens C (Abb. 9). Der Knoten F sitzt auch an gleicher Stelle der Gewehre, wie Knoten A und B und ist, wie die eben beschriebenen Läufe ersehen lassen, oft auch von dem Knoten B begleitet. Das Vorkommen des Knotens F an einem 1703 datierten und (beim Gewehr Orb. 24) vor 1732 datierbaren Gewehr lassen den



F

Abb. 25.

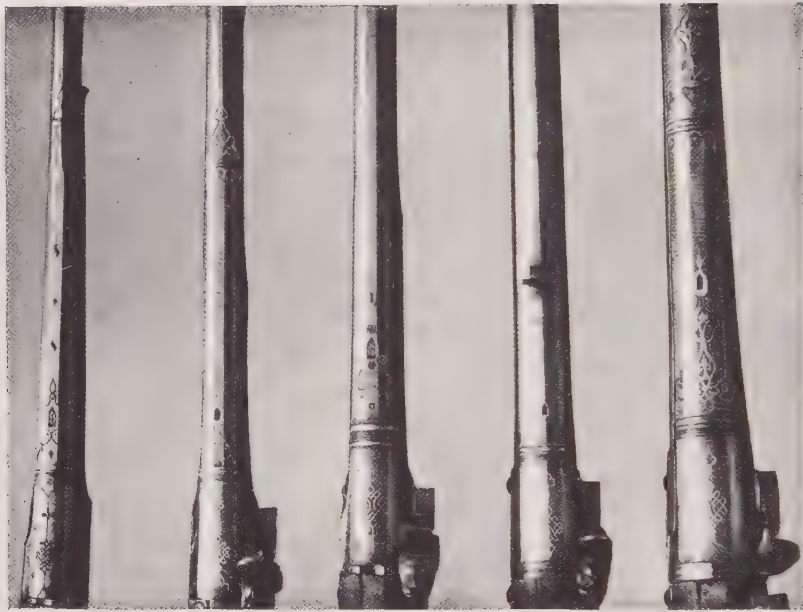
<sup>85)</sup> Abb. 24: H 155. Gewehr mit türk. Lauf. Schloß und Schaft. Silbertauschierte Ornamente und Inschrift auf dem Pulversack. Im Laufe eingelegte Capuchons mit Rubinen (?), Türkisen und einer Gemme, Türkisches Schnappschoß. Schaft mit weißen und grün und schwarz gefärbten Beineinlagen sowie Capuchons mit grünen Steinen. Inventar J II: C 174. Provenienz: erkauft vom Breit.

<sup>86)</sup> Nach gütiger Mitteilung von Herrn Privatdozent Dr. K. Süßheim-München.

<sup>87)</sup> Jos. v. Hammer (Purgstall), Geschichte des osmanischen Reiches. 2. Aufl. Pesth 1836. IV pag. 72—79.

<sup>88)</sup> Über diese interessante Sammlung, welche Orban der Universität Ingolstadt (jetzt München), vermachte und die jetzt teils im Nationalmuseum, teils im Ethnographischen Museum untergebracht ist, hoffe ich bei Gelegenheit noch mehr berichten zu können.





H 97

H 140

H 104

B 95

H 95

Abb. 26. Türkische Läufe um 1700 n. Chr.

Schluß zu, daß Läufe mit diesem Ornament um das Jahr 1700 zu datieren sind. Damit stimmen auch die sonstigen Merkmale dieser Gewehre, bezw. Läufe überein. In Abb. 26<sup>89)</sup> ist eine Reihe von türkischen Gewehrläufen zusammengestellt, von welchen H 97 den Knoten C, die übrigen das Ornament F auf dem Pulversack tragen. Außerdem ist bei B 95 der Knoten B hinter der Mündung angebracht. H 95 mit dem silbertauschierten Ornament vor dem Pulversack ist sehr ähnlich dem hier nicht abgebildeten Gewehr H 22<sup>90)</sup>, welches das Datum 1093 der Hiğra

<sup>89)</sup> Abb. 26: H 97. Gewehr mit türkischem Lauf. 18. Jahrh. Lauf silbertauschiert. Europäisches Schloß mit geschnittenen Rokokoornamenten. Europäischer Schaft. Inventar JII: C 105. Provenienz: erkaufte aus Prag.

H 140. Gewehr mit türkischem Lauf um 1700. Lauf silbertauschiert. Schloß bezeichnet M(athias). V(incenz) Nußbaum in Breslau. Ende 18. Jahrhundert. Schaft europäisch. Inventar JII: C 153. Provenienz: erkaufte von Jud Maas.

H 104. Gewehr mit türkischem Lauf um 1700. Lauf silbertauschiert. Laufmarke zerstört. Schloß und Schaft europäisch. Inventar JII: C 115. Provenienz: erkaufte vom Juden Maas.

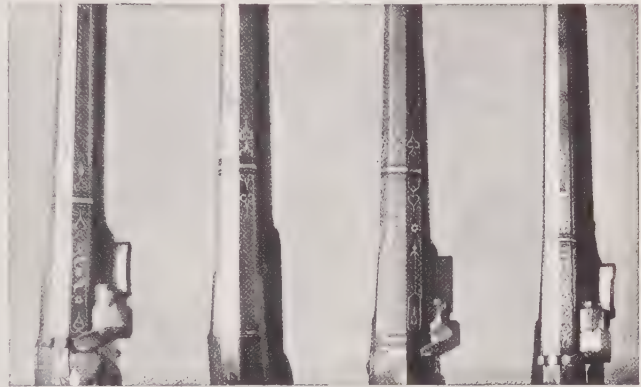
B 95. Gewehr mit türkischem Lauf um 1700. Lauf silbertauschiert. Schloß und Schaft europäisch. Inventar JII: A 99. Provenienz: 15. IV. 1778 von Herrn von Behrstadt in Straßburg.

H 95. Gewehr mit türkischem Lauf um 1700. Lauf silbertauschiert. Schloß und Schaft europäisch. Auf dem Schloß roh geschnittene Figuren von türkischen Krieger. Auf dem Kolbenhals ein rotes Siegel mit Wappen. Inventar JII: C 103. Provenienz: erkaufte aus Prag.

<sup>90)</sup> H 22. Gewehr mit türkischem Lauf. Datirt 1682. Lauf silbertauschiert. Schloß bezeichnet Andreas M. Sigl (Andreas M. Sigl in Schlackenwerth bei Karlsbad, Anfang 18. Jahrhundert). Schaft: Deutsch. Inventar JII: C 23.

(1682 n. Chr.) auf der Mündung trägt und damit auch zur Datierung des Ornamentes F in die Zeit um 1700 beiträgt.

In Abb. 27<sup>91)</sup> sehen wir vier türkische Gewehrläufe des 17. Jahrhunderts, von welchen die ersten drei (H 12, 131 und 96) das gleiche Ornament auf dem Pulversack zeigen, nämlich je drei von oben gesehene rundblättrige Blumen und zwischen denselben zwei s- oder z-förmig gewundene Zeichen. In der vorliegenden Form sieht das Ornament etwas sinnlos aus, doch kennen wir das Bindeglied zur ursprünglichen Form in dem Ornament auf dem Pulversack des Gewehres P C 9057 (Abb. 5). Dort finden wir die gleichen rosenförmigen Blüten, aber in fester Verbindung untereinander durch eine fortlaufende



H 12

H 131

H 96

H 113

Abb. 27. Türkische Läufe.

Wellenranke mit dünnen Ansätzen und verdicktem Mittelstück, von welchem wieder kurze Zapfen abzweigen<sup>92)</sup>. Das weitere Bindeglied der Entwicklung können wir verfolgen in der Bordüre eines persischen Teppichs<sup>93)</sup>, deren intermittierende Wellenranke ebenfalls an die großen Blüten anschließende schmale Ansätze und ein starkes Mittelstück zeigt. An dieser Ranke sehen wir auch die akanthisierenden zwei Abzweigungen, welche an der Ranke des Laufes (Abb. 5) zu rudimentären Zapfen geschwunden sind. Die Ableitung der Wellenranke aus der antiken Akanthusranke kann bei Riegl nachgesehen werden. Bei den drei Gewehrläufen der Abb. 27 ist die Ranke zu ganz unorganischen Schnörkeln degeneriert, zwischen

<sup>91)</sup> Abb. 27: H 12. Gewehr mit türkischem Lauf. 17. Jahrhundert. Lauf silbertauschiert. Schloß bezeichnet MATHIAS STAPER IN WIENN. Europäisches Beschläge mit getriebenem Silberbeschläge. Auf dem Kolbenhals ein Schild mit dem Pfalz-Zweibrückener Wappen. Inventar JII: C. 12. H 131. Gewehr mit türkischem Lauf. 17. Jahrhundert. Lauf silbertauschiert. Schloß und Schaft europäisch. Inventar JII: C 144. Provenienz: Lauf aus Prag erkaufte.

H 96. Gewehr mit türkischem Lauf. 17. Jahrhundert. Lauf silbertauschiert. Schloß mit geschnittenem Falkonier, bezeichnet: GEORG KEISER (Büchsenmacher in Wien, geb. 1647, noch 1732 tätig.) Deutscher Schaft. Inventar JII: C 104. Provenienz: erkaufte in Prag.

H 113. Gewehr mit türkischem Lauf. Anfang 17. Jahrhundert. Lauf silbertauschiert. Schloß bezeichnet: SCHEFL IN GRAZ (Johann Christoph Scheffl, Büchsenmacher, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.) Deutscher Schaft. Inventar JII: C 125. Provenienz: erkaufte vom Juden Maas.

<sup>92)</sup> Vergleiche auch die Ranke auf Gewehr B 120 in Abb. 7.

<sup>93)</sup> Riegl, Stilfragen. pag. 340. Eine ähnliche Ranke auf einem Teppich in der muhammedanischen Ausstellung München 1910. Taf. 48 Nr. 10.

welchen ebenso haltlos die Blüten schwimmen. Eine merkwürdige Degenerierung der fortlaufenden Wellenranke können wir übrigens schon früher beobachten, nämlich auf der Bordüre eines sassanidischen Seidenstoffes<sup>94)</sup>, wo zwischen die zu ähnlichen Schnörkeln geschwundene Ranke statt eines Blütenkelches sogar je ein Blümchen mit Stengel und Blättern gesetzt ist. Eine weitere Ableitung der Wellenranke, wobei aus den Blüten Sterne geworden sind, tritt uns entgegen in



Abb. 28. Persische Pulverhörner.

einem türkischen Tintenzug des 15./16. Jahrhunderts der Sammlung Sarre-Berlin (I 77) sowie auf einem türkischen Pferdepanzer des 16. Jahrhunderts der Sammlung Me. Delort de Gléon-Paris<sup>95)</sup>. Auch bei bucharischen Pferdegeschirren aus Türkis-Cloisonné kommt diese Rankenform vor.

In aller Kürze sei hier noch auf eine ähnlich aufgelöste Wellenrankenform hingewiesen, bei der je eine Blüte und ein geschwungenes Akanthusblatt abwechseln. Als Beispiele führe ich eine Teppichbordüre auf einer persischen Miniatur des 16. Jahrhunderts<sup>96)</sup> (die Blüten alternierend von oben und von der Seite) an, sowie die Goldstickerei auf einer türkischen Pferddecke des 17. Jahrhunderts in den Großherzoglichen Vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe.

<sup>94)</sup> Riegl, *Altorientalische Teppiche*. Leipzig 1891 pag. 125.

<sup>95)</sup> *Muhammedanische Ausstellung München 1910* Nr. 279—281.

<sup>96)</sup> *Miniatures Persanes. Expos. Paris 1912*. Pl. XCVIII Nr. 119.

Eine Wellenranke ähnlicher Form wie auf dem Gewehr Abb. 5 kommt auch auf dem Gewehrlauf des türkischen Gewehres H 199 (mit Originalschäftung) der gleichen Sammlung vor. Auch der Gewehrlauf von H 239 zeigt die aufgelöste Wellenranke<sup>97)</sup>.

Auf dem Gewehr H 113 auf Abbildung 27 sind nur ganz primitive Wellenranken ohne Blumen und Blätter angebracht; die letzteren sind durch einfache Punkte ersetzt.

Die persischen Pulverhörner auf Abbildung 28 stammen beide aus der Residenz-büchsenkammer, das eine (Y 20) kam in das Ethnogr. Museum, das andere irrtümlicherweise in das Nationalmuseum. Beide sind aus Elfenbein geschnitzt (Darstellungen kämpfender Leoparden [Jagd-Geparden?], Antilopen, Elefanten und anderer Tiere) und mit Eisen beschlagen. Der Stil der Tiergruppen ist so unverkennbar, daß man nicht recht verstehen kann, aus welchem Grunde zwei ähnliche Pulverhörner im Musée Porte de Hal in Brüssel<sup>98)</sup> dort als sächsisch (!) bezeichnet werden. Stilistisch dürften diese Pulverhörner in das 17./18. Jahrhundert zu setzen sein.

Die Säbel und Dolche der Residenzbüchsenkammer ermöglichen leider nicht die Zusammenstellung von Entwicklungsreihen, wie bei den Gewehrläufen, so daß ich dieselben einzeln besprechen werde.

In Abbildung 29 bietet Säbel T 3<sup>99)</sup> den Typus des persischen Säbels des 16. Jahrhunderts. Persisch ist die schmale, stark gekrümmte Damastklinge sowie die gerippte Scheide und die Form der mandelförmigen Scheidenringe mit den ovalen Riemenösen. Auch die schönen Durchbrechungen der Beschläge sowie die Arabesken in Oberflächen-Goldtauschierung sind sichere Anzeichen persischer Eleganz. Ein sehr ähnliches Stück mit durchbrochenen Beschlägen besitzt das Zeughaus Berlin im Säbel PC 7686. Der Säbel T 21<sup>100)</sup> dagegen zeigt uns den Typ des türkischen Säbels vom 16. Jahrhundert. Der Griff hat große Ähnlichkeit mit dem persischen dieser Zeit, doch ist die Klinge nicht so stark gekrümmt und an der zweischneidigen Spitze innen etwas verbreitert. Die arabische Inschrift der Klinge sowie das sich meist nur auf arabischen Klingen findende sogenannte *Sigillum Salomonis* (der aus 2 Dreiecken gebildete Stern mit dem Namen

<sup>97)</sup> Dieser von Anton Haas in München in der Mitte des 18. Jahrhunderts umgeschäufte Gewehrlauf ist als Lauf eines abschraubbaren und in einen Spazierstock verwandelbaren Gewehres verwendet und daher mit brauner Oelfarbe überstrichen. Nach der Angabe von Inventar JII (C 261) wurde dasselbe 1801 einem Wilddiebe auf der Jagd abgenommen.

<sup>98)</sup> Macoir, La Salle des Armures du Musée de la Porte de Hal. Bruxelles 1910. Pl. XIV 2, 3. (Katalog S. IX 152, 153.)

<sup>99)</sup> T 3. Persischer Säbel. 16. Jahrhundert. Griff: schwarzes Holz. Parierstange und Beschläge: Eisen, goldtauschiert, durchbrochen geschnitten. Scheide: schwarz gefärbte Fischhaut. Inventar JII: Ll. 6.

<sup>100)</sup> T 21. Türkischer Säbel. 16. Jahrhundert. Griff: Walroßzahn. Parierstange und Scheidenbeschläge: Silber vergoldet, ziselirt, mit Niello-Ornamenten. Klinge mit Inschrift in Relief-Goldtausia. Inventar JII: Ll. 31. Provenienz: Am 24. III. 1806 von der Verlassenschaft des bayrischen General-Feldzeugmeisters Grafen von Salern ersteigert, dann vom k. Kabinett übergeben. (Joseph Ferd. Maria Graf v. Salern, geb. 1718, war ein illegitimer Sohn von Herzog Ferdinand Maria von Bayern, dem Sohne Kurfürst Max Emanuels.)



Allah's) lassen die Klinge als arabisch-türkisch erkennen. Auf Grund der in der Anmerkung gegebenen Provenienz dürfen wir vermuten, daß dieser Säbel aus



T 3. Persischer Säbel, 16. Jahrh.

Abb. 29.

T 21. Türkischer Säbel, 16. Jahrh.

der Türkenbeute Kurfürst Max Emanuels von Bayern stammt.

Abbildung 30 zeigt einen türkischen Säbel (T 4) des 17. Jahrhunderts, einen polnischen Säbel (T 5) vom Ende des 17. Jahrhunderts und einen türkischen Säbel (T 20) des 18. Jahrhunderts.

Säbel T 4<sup>101)</sup> hat ebenfalls die typisch türkische Klingenform mit der verbreiterten doppelschneidigen Spitze. Ebenso der polnische Säbel T 5,<sup>102)</sup> auf dessen Klingen-



T 4. Türk. Säbel, 17. J.

T 5 Poln. Säbel, 17. J.  
Abb. 30.

T 20. Türk. Säbel, 18. J.

ansatz einerseits ein Wappen mit drei, mit den Rücken gegeneinander gekehrten Halbmonden und einem Stern als Helmzier, andererseits ein aus den Buchstaben

<sup>101)</sup> T 4. Türkischer Säbel. Griff: schwarzes Holz. Parierstange und Scheidenbeschläge aus blankem Stahl. (Ergänzt?) Klinge mit arabischer Inschrift in Relief-Goldtausia. Inventar J II: Ll. 7.

<sup>102)</sup> T 5. Poln. Säbel, Ende 17. Jahrh. Griff u. Beschläge: Eisen mit Oberflächen-Silbertausch. Scheide: schw. Chagrin. Auf der Klinge in gleicher Tauschierung Wappen u. Monogr. Inventar J II: Ll. 8.

C V E V G zusammengesetztes Monogram in tauschiert ist. Die auf aufgerauhtem Eisen in Silber aufgehämmerten Ornamente (Oberflächen-Tausia) sind aber jedenfalls eine Arbeit eines Orientalen, wohl Persers, und lassen starke Anklänge an den Stil indischer Ornamentik erkennen. Der Säbel T 20<sup>103)</sup> zeigt den türkischen Säbeltyp des 18. Jahrhunderts mit dem dicken Knauf und den eichel-



V 5

V 25

V 31

Abb. 31. Türkische Dolche.

förmigen Parierstangenenden. Die Klinge hat keine türkische, sondern persische Form und ist dem feinen Damast nach wohl auch persische Arbeit.

Abbildung 31<sup>104)</sup> führt uns einen Dolch (V 5), ein Dolchmesser (V 25) und eine

<sup>103)</sup> T. 20 Türkischer Säbel. Ende 18. Jahrhundert. Griff: Horn. Parierstange und Scheidenbeschläge: Silber vergoldet. Persische Damastklinge. Schwarze Chagrinscheide. Rote Wollschnur mit Eicheln aus Golddraht. Inventar JII: Ll. 28. Provenienz: 29. IX. 1802 aus dem kurfürstl. Kabinett.

<sup>104)</sup> Abb. 31: V. 5. Türkischer Dolch. 16. Jahrhundert. Griff: schwarzes Horn mit goldenen Nietköpfen. Silberscheide mit teilweiser Vergoldung und niellierten Ornamenten. Inventar JII: O. 12. V. 25. Türkisches Dolchmesser. 16. Jahrhundert. Griff: braungelber Jadeit. Scheide: schwarz Chagrin mit silbernen, teilweise vergoldeten und niellierten Beschlägen. Inventar JII: P. 9. V. 31. Türk. Messerscheide. 16. Jahrh. Schwarz Chagrin mit Beschlägen aus nielliertem Gold.

Messerscheide (V 31) vor, in welchen wir Meisterstücke türkischer Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts kennen lernen. Betrachten wir zunächst V 5, so fällt uns die kräftige Form des einfachen Griffes sowie der schön gegliederten Klinge mit der verdickten Spitze auf. Diese (auch auf der Abbildung erkennbare) Verdickung der Spitze ist eine persische Erbschaft und findet sich meist nur bei persischen und indischen Dolchen (Khuttars). Auf die Nielloverzierung der Silberscheide komme ich nachher zu sprechen. Ein wichtiges Merkmal der türkischen Dolche des 16. Jahrhunderts, das sich auch niemals an persischen Dolchen findet, ist der wuchtige Knopf am Ende der Scheide, dessen Massigkeit aber meist durch schräge Riffelungen oder Perlschnurstreifen gemildert wird. In Abbildung 32 sind zwei türkische Dolche des 16. Jahrhunderts in den Großherz. Vereinigten Sammlungen in Karlsruhe<sup>105)</sup> wiedergegeben, deren Silberscheiden in ähnlichen Knöpfen endigen. Der eine ist auch dadurch besonders bemerkenswert, daß auf Mundblech und Ortband sich die zwei, allerdings recht veränderten chinesischen Drachen<sup>106)</sup> finden. Wir haben damit wieder die rudimentären Überbleibsel der chinesisch-mongolischen Einflüsse auf die persische Kunst, die ich oben schon mehrfach erwähnt habe. Der andere Dolch hat einen dem Dolche V 5 ähnlichen Griff; beide Karlsruher Stücke sind in gleicher Niellotechnik verziert. Auch bei den Dolchscheiden V 25 und V 31 tritt der kräftig entwickelte Knopf am Scheidenende noch in Erscheinung. Abbildung 33 gibt Detailaufnahmen von den drei Dolchscheiden der Abbildung 31, welche Ornamentik und Technik der Nielloeinlagen erkennen lassen. Niello entsteht bekanntlich durch Ausfüllung von in Silber gravierten Zeichnungen durch eine Schwefelsilbermischung. Sehen wir uns die drei Stücke vom technischen Standpunkt aus an, so setzt uns die außerordentliche Feinheit der Linien und die bewunderungswürdige Exaktheit der Zeichnung in Erstaunen. Die drei Stücke sind Musterbeispiele orientalischer Geduldarbeit. Die Ornamentik von

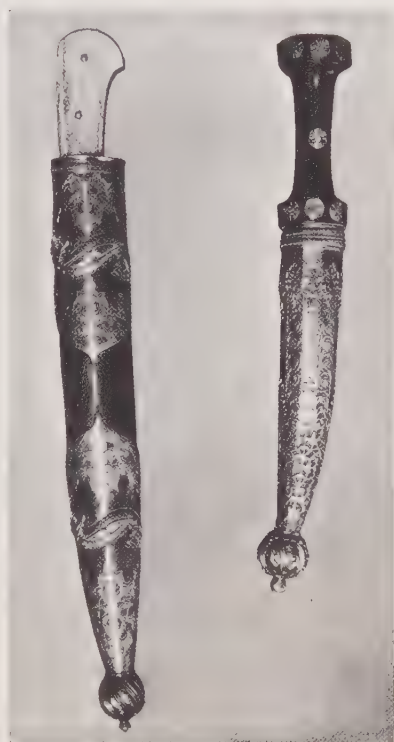


Abb. 32. Türkische Dolche, 16. Jahrh.  
Großh. Ver. Sammlungen, Karlsruhe.

<sup>105)</sup> Die Photographie der beiden Dolche verdanke ich der Güte des Herrn Professor Dr. Rott in Karlsruhe.

<sup>106)</sup> E. Boerschmann, Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. I. P'u T'o Shan. Berlin 1911 pag. 43. Siehe auch Abb. 149 pag. 154.



V 5 erscheint auf den ersten Blick als ein regelloses Gewirr von Blümchen, Blättern und Ranken, verfolgen wir aber einmal letztere etwas genauer, wozu es allerdings der Lupe bedarf, so erkennen wir plötzlich doch ein streng durchgeführtes System in der scheinbaren Unordnung. Wir entdecken eine fortlaufende dünne Wellenranke mit zahlreichen feinen Blümchen und abzweigenden Blättchen



V 5

V 25

V 31

Abb. 33. Türkische Dolchscheiden mit Niello-Ornamenten.

besetzt, deren Form ganz ähnlich denen in dem hellen Zwischenraum der bereits zitierten persischen Teppichbordüre ist<sup>107)</sup>.

Betrachten wir dagegen V 25 (auf Abbildung 33 von vorne abgebildet), so gibt uns die Auflösung dessen Ornaments ein Muster von spitzoval gebundenen Ranken mit einfachen Halbpalmetten<sup>108)</sup>, deren Enden mit den Ranken zusammenfallen. Dazwischen sind füllende Punkte eingesetzt. V 31 bietet uns eines der äußerst seltenen Beispiele von Niello in Gold, dessen Entstehung ebenso zu denken ist wie die in Silber. Im Gegensatz zu dem leuchtenden warmen Gelb des Goldes erhalten die niellierten Teile eine anscheinend grünliche Färbung, wodurch ein äußerst pikanter farbiger Reiz entsteht.

<sup>107)</sup> Riegl, Stilfragen pag. 340.

<sup>108)</sup> Riegl, Stilfragen pag. 333. Fig. 189c

In Abbildung 34<sup>109)</sup> ist eine Gruppe von Dolchmessern zusammengestellt. Bei V 37 ist besonders die opake Emaillierung des Goldbeschlages von Interesse. Bei der vergoldeten Silberscheide sind die auf der Abbildung dunkel erscheinenden Blumen in Niello hervorgehoben. V 39 in seiner einfachen und vornehmen Eleganz, die von dem prunkvollen Stil der türkischen Dolche bedeutend absticht, kann nur



V 37

V 39

V 30

V 34

Abb. 34. Persische und Türkische Dolchmesser.

persisch sein. In V 30 haben wir ein typisches Beispiel türkischer Goldschmiedearbeit vor uns. Mundblech, Mittelstern und Ortband sind aus Gold und zellenförmig abgeteilt mit in der Mitte jeder Zelle eingelassenem roten Stein (Rubin?) bzw. Bergkristallen auf roter Folie. Eine ähnliche Zellenfassung konnte man auf der Muhammedanischen Ausstellung München<sup>110)</sup> sehen an einer türkischen Kanne mit Becken, die seit 1692 sich in der kaiserlichen Rüstkammer im Kreml in Moskau befindet.

<sup>109)</sup> Abb. 34: V 37. Türkisches Dolchmesser. 17. Jahrhundert. Griff aus gelblichem Jadeit. Kappe und Zwinge aus Gold mit opakem, weiß-schwarz-grünem Email und Rubinen. Scheidenbeschlage: Silber vergoldet mit Niello. Inventar JII: Q 16.

V. 39. Persisches Dolchmesser. (Pitschāq). 17. Jahrhundert. Griff: gelblicher, rot-blau gefleckter Achat. Scheide: Elfenbein. Inventar II: Q 18.

V 30. Türkisches Dolchmesser. 17. Jahrhundert. Messer: europäisch. Scheide: Gold mit opakem, weiß-rot-grünem Email und Smaragden und Rubinen. Inventar JII: Q 8, der steinerne Griff ist zerbrochen und durch einen Holzgriff ersetzt.

V 34. Türkisches Dolchmesser. 17./18. Jahrhundert. Griff: Elfenbein mit Perlmutter und Goldplättchen. Scheide: grün Samt mit Beschlagen aus Silber. Inventar JII: Q 13.

<sup>110)</sup> Muhammedanische Ausstellung München 1910, Taf. 160 Nr. 1991.

Bei dem letzten der Messer, V 34, dessen Gegenstück in der Schatzkammer der Residenz München aufbewahrt wird, finden wir in dem Griff mit den eingelegten Plättchen bereits das Muster der noch heute auf dem Balkan gebrauchten Messer. Das Rankenornament der Scheide ist nicht so sehr aus der bei den Gewehren



V 7

V 8

Erl. 45.

Abb. 35. Türkische Dolche, 17. Jahrh.

gezeigten Ornamententwicklung, als vielmehr aus der bereits Ende des 18. Jahrs. beginnenden Verwendung europäischer Barock- und Rokoko-Ornamentik entstanden. In Abbildung 35<sup>111)</sup> sind drei türkische Dolche (zanğar) des 17. Jahrhunderts vereinigt, in welchen wir die Form der Dolche erkennen, die in großer Anzahl in den Türkenkriegen am Ende des 17. Jahrhunderts erbeutet wurden und sich in allen Sammlungen finden, die Reste dieser Türkenbeute enthalten. So im Nationalmuseum und in der Schatzkammer der Residenz München, in Karlsruhe, Dresden, Wien usw. Die bereits sehr naturalistischen Blumenornamente der

<sup>111)</sup> Abb. 35: V 7. Türk. Dolch. 17. Jahrh. Griff u. Scheide: Walroßzahn. Scheidenbeschläge: Silber verg. u. ziseliert. Tıyır-ähnliche Goldschmiedmarke mit dem Namen Muhammed, ähnlich wie auf dem gerid (Wurfspeer) D. 86 der Verein. Samml. Karlsruhe. Inventar JII: P 4.

V 8. Türkischer Dolch. 17. Jahrhundert. Griff: Walroßzahn. Scheidenbeschläge: Silber, vergoldet und ziseliert. Inventar JII: P 6.

Erl. 45. Türkischer Dolch. 17. Jahrhundert. Griff: graubraunes Horn. Scheidenbeschläge wie bei V 8. Provenienz: Eigentum der Universität Erlangen, daher wahrscheinlich aus der Markgräfl. Ansbach-Bayreuther Kunstkammer, jetzt ethnographisches Museum München.

Scheidenbeschläge, denen wir schon bei V 37 (Abb. 34) begegnet sind, lassen sich von der Pflanzenornamentik persischer Teppiche des 17. Jahrhunderts ableiten. Aus Abbildung 36<sup>112)</sup> endlich lernen wir in V 6 einen türkischen Dolch des 18. Jahrhunderts kennen, dessen Scheidenbeschläge die unverkennbarsten euro-



V 6 Türk. Dolch, 18.

V 11 Pers.-Türk. Messer.

V 10 Indischer Dolch.

Abb. 36.

päischen Rokoko-Ornamente zeigen, wie wir denn gerade um 1800 und am Anfange des 19. Jahrhunderts bei den türkischen und Balkan-*çangars* eine ausgiebige Anwendung von europäischen Rokoko-Ornamenten beobachten können. Der Knopf am Scheidenortband ist der zu einem Ornament gewordene Drachenkopf persischer Provenienz, den wir bei einer großen Anzahl von *çangars* vom 18. Jahrhundert beginnend antreffen. V 11 ist ein Messer türkischer oder mög-

<sup>112)</sup> Abb. 36: V. 6. Türkischer Dolch. 18. Jahrhundert. Griff: Walroßzahn. Damastklinge. Scheide: grün Samt. Beschläge: Silber vergoldet. Inventar JII: P. 1.

V. 11. Türkisches (?) Messer. 18. Jahrhundert. Griff: Elfenbein. Klinge mit goldtauschierter Sternmarke. Futteralscheide aus Rochenhaut. Inventar JII: P. 11.

V. 10. Indisches Dolchmesser (Pischqabz) 18. Jahrh. Griff: Eisen mit Oberflächen-Goldtauschierung u. gold. Zwingel. Scheide aus grüngelbter Schlangenhaut mit rotem Samtfutter. Inventar JII: P. 10.



licherweise auch persischer Herkunft. Für letztere Zuschreibung spräche die für die Türkei ungewöhnliche Verwendung von Rochenhaut. V 10 ist ein indischer Dolch, dessen Eisengriff aufgerauht und so dicht mit Gold bedeckt ist, daß er fast wie ein rein goldener Griff wirkt. Die in Indien übliche leichte Anschmelzung der Oberflächentauchierung verbindet die einzeln aufgehämmerten Golddrähte so, daß sie wie Goldplattierung wirken.

Zum Schlusse meiner Ausführungen, die nichts anderes sein wollen als eine Besprechung der Bestände der Münchner Residenzbüchsenkammer, möchte ich nicht verfehlen, Herrn Direktor Prof. Dr. Scherman für die Ermöglichung des Studiums dieser jetzt im K. Ethnographischen Museum ausgestellten Waffen meinen verbindlichsten Dank auszudrücken.



# BERICHTE

## STAATLICHE GALERIEN, MÜNCHEN.

Bericht für das Jahr 1914.

### I.

Das Jahr 1914 brachte an Erwerbungen von Gemälden älterer Meister nur einige Zugänge zu der altdeutschen Abteilung: Einen Ölberg (Abb. 1) und einen Judaskuß (Abb. 2) von dem bisher nicht vertretenen Wolf Huber, die — obwohl oben verkürzt, doch als charakteristische Beispiele aus der mittleren Zeit des temperamentvollen bayerischen Malers gelten dürfen. Die Bilder, die aus der ehemaligen fürstbischöf-

lichen Galerie zu Passau stammen, und zuletzt, völlig vergessen, im Regierungsgebäude zu Landshut aufbewahrt wurden, sind die oberen Teile der Flügel eines spätgotischen Schnitzaltars, deren innere Seiten, wie man aus Spuren auf der Rückseite deutlich erkennt, mit Reliefs geziert waren. Von gleicher Herkunft ist ein 2. Ölberg in Galeriebesitz, der, weniger gut erhalten, zur Zeit noch von einigen Übermalungen befreit wird. Er dürfte um 1480—90 entstanden sein und von einem Künstler herrühren, der im Kreis des älteren Rueland Frühauf zu suchen wäre. Interessant ist es, daß der Maler sich, wie es auch Frühauf öfters getan, an ein beträchtlich älteres Vorbild (den Ölberg von Multscher in Sterzing) in der Kom-



Abb. 1. Wolf Huber: Ölberg. Alte Pinakothek München.



Abb. 2. Wolf Huber: Judaskuß. Alte Pinakothek München.

position angeschlossen hat, während er im Detail wie in der Malweise seine Eigenart bewahrt. — Bedeutender als diese drei Erwerbungen sind zwei Leihgaben, die hier erwähnt werden mögen: Durch das Entgegenkommen des Stiftungsamtes zu Aschaffenburg war es möglich gewesen, vom 1. Oktober 1913 bis 1. April 1914 die berühmte Beweinung Grünewalds aus der Stiftskirche zu Aschaffenburg im Dürerkabinett der alten Pinakothek auszustellen, — eine zwar nur vorübergehende Bereicherung, deren Wiederholung jedoch durch die freundliche Zusage des Stiftungsamtes für spätere Zeiten zu erwarten steht. — Auch als Leihgabe vorerst, aber in der Hoffnung auf dauernden Besitz, wurde dank der Uneigennützigkeit des Herrn Kommerzienrates S. Drey eine kleine Anna selbdritt (Abb. 3) im altkölnischen Kabinett aufgestellt, die kurz vor Kriegsausbruch auf einer kleinen Auktion in Paris zur Versteige-

rung gelangt war, und die ich als ein Frühwerk des „Bartholomäusmeisters“ ansprechen möchte. Das Bildchen ist gegenständlich wie künstlerisch von gleichem Reiz, und seine selten treffliche Erhaltung läßt die anmutige Eleganz wie die koloristische Pracht der Tafel ungetrübt genießen.

Über die Erwerbungen von Gemälden und Skulpturen neuerer Meister gibt die folgende Liste Aufschluß, aus der besondere Hervorhebung der schöne Waldmüller und die schon von Tschudi begehrte „Barke“ von Manet (Abb. 4) verdient.

#### 1. Gemälde neuerer Meister.

##### a. Ankäufe.

Ed. Manet, Die Barke (der Maler Monet und seine Frau).

Viktor Hammer, Dame im Fauteuil sitzend.

I. F. Raffaelli, Straßenbild.





Abb. 3. Meister des Bartholomäusaltars: Heilige Anna selbdritt. Alte Pinakothek-München.

Paul Meyerheim, Kirchengang im Spreewald.  
 Paul Meyerheim, Ruinen von Baalbeck.  
 Eduard Meyerheim, Landschaftsstudie.  
 Paul Meyerheim, Skizze mit Papageien.  
 A. Stäbli, 2 kleine Landschaften.  
 Edmund Kanoldt, 2 Landschaftsstudien.

Gotthard Kuehl, Interieurstudien (alter  
 Leuchter).  
 Louis Neubert, Landschaft.  
 F. August v. Kaulbach, Porträtskizze.  
 Ferd. Waldmüller, Kalkbrennerei.  
 G. A. Dietscheiner, Landschaft bei Melk.





Abb. 4. Edouard Manet: Die Barke. Neue Pinakothek-München.

Stockmann, Beweinung Christi (Skizze).  
 Frz. Naager, Kreuzigung Christi.  
 Frz. Naager, Venetianische Landschaft.  
 Charles Palmié, Im tiefen Schnee.  
 Ludw. Bolgiano, Bergmoos bei Seefeld in Tirol.  
 Herm. Völkerling, Borgo von Rimini.  
 Fritz Baer, Hochsommerabend.  
 Julius Adam, Katze mit Detailstudien.  
 H. v. Bartels, Alte Stadt an der Zuidersee.  
 Aug. Splitgerber, Juralandschaft.  
 Con. Gerhardt, Zimmer der Markgräfin.  
 Paul W. Ehrhardt, Zimmer der Markgräfin.  
 Frz. Horadam, Föhrengruppe.  
 Leopold Schönnchen, Fischerboote.  
 Carl Piepho, Stilleben.  
 Alb. Lamm, Vorfrühlingsabend.  
 Fritz v. Uhde, Lesendes Mädchen.  
 Frz. v. Stuck, Das Diner.  
 Julius Hüther, Pilger.

Joseph Damberger, Bäuerin und Mädchen.  
 H. v. Hayek, Aus der Santa Margherita.  
 Hugo Havenith, Beichtstuhl.  
     b. Geschenke.  
 Karl Spitzweg, Die Beichte (Gesch. der Firma  
 Fleischmann-Heinemann, München).  
 Ludwig Knaus, Der Orgelmann.  
 Anton Schrödl, Ruhende Schafe im Stall (Gesch.  
 von Frl. Gabriele v. Miller zu Aichholz).  
 Schrödl Anton, Landschaftsstudie (Gesch. von  
 Frl. Gabriele v. Miller zu Aichholz).  
 Frhr. v. Molitor, Freilichtstudie eines jungen  
 Mädchens (Gesch. der Frau Professor v. Baur,  
 München).  
 E. v. Kahler, Der Reiter im Wald (Gesch. der  
 Erben Kahlers).  
 Hans Purrmann, Blumen.  
 L. v. Löffitz, Überschwemmungsstudie (Gesch.  
 von Herrn Prof. v. Stadler).

Paul Weber, Torfmoorlandschaft (Gesch. von Herrn Prof. v. Stadler).

Otto Seitz, Neptuns Meerfahrt (Gesch. d. Witwe des Prof. O. Seitz).

Frz. v. Lenbach, Bildnis der Freifrau Helene v. Fabrice.

2. Skulpturen neuerer Meister,  
a. Ankäufe.

Ferd. Liebermann, Bildnisbüste.

Bernh. Bleeker, Porträtbüste d. Frau d. Künstlers.

Const. Meunier, Terrakottarelieff, Arbeiter.

b. Geschenke.

A. v. Hildebrand, Porträtrelief von F. Bruckmann  
(Gesch. von Frau Eugenie Schöffelen).

II.

Außer den genannten Erwerbungen sei einiger Veränderungen in den Galerien gedacht. Von kleineren Umhängungsarbeiten abgesehen handelt es sich vor allem um die Bemühungen, einigen Kabinetten der Alten Pinakothek einen bestimmteren Charakter zu geben. So entstand das Kabinett der niederländischen Malerei vor Rubens, das unseren freilich etwas mageren Besitz an Werken dieser Übergangszeit (Bueckelaer, Mor, Key, Floris etc.) nun vereinigt, das aber an seiner heutigen Stelle nur provisorisch gedacht ist, da es logisch in Vereinigung mit den späteren Deutschen (Schwarz, Elsheimer, Rottenhammer)



Abb. 5. Quentin Massys (?): Die hl. Dreifaltigkeit und Maria auf der Mondsichel, vor der Restaurierung.





Abb. 6. Quentin Massys (?): Altar, wiedergegestellt. Alte Pinakothek-München.

den Anschluß an die Altdeutschen und von diesen den Übergang zu Rubens bilden sollte. Ferner wurde der Künstlerfamilie Brueghel, von der wenigstens Jan hervorragend gut vertreten ist, ein eigenes Kabinett eingeräumt. während die Galerie sich bei dem alten Pieter mit dem kleinen, aber in seiner Art doch großartigen Weiberkopf bescheiden mußte, den ihr das Germanische Museum zu Nürnberg in dankenswertem Entgegenkommen überließ. — Bei den Altdeutschen nimmt Cranach jetzt für sich allein fast ein ganzes Kabinett in Anspruch; dies würde jedoch als dauernder Gewinn erst dann zu buchen sein, wenn, wie beabsichtigt war, die dadurch sehr beengten (und vorübergehend zum Teil deponierten) schwäbischen Meister das ihnen gebührende eigene Kabinett erhielten. — Um den betrüblichen Mangel an bedeutenderen Bildern in dem Raffaelkabinett auszugleichen, wurden zwei schon früher erworbene florentinische Terrakotten darin aufgestellt: eine Büste der Maria mit dem Kind, die dem Anfang des 15. Jahrh. angehört, und neuerdings mit Ghiberti in Zusammenhang gebracht worden ist, und ein Madonnen-Relief in der Art des Rossellino. — Endlich wurde die italienische und besonders die altdeutsche und altniederländische Abteilung der Schleißheimer Galerie unter besonderer Berücksichtigung der bayerischen Schulen völlig neu geordnet und aufgestellt.

### III.

Einige weitere Bereicherungen verdankt die Galerie der Tätigkeit unserer Restauratoren. Ich nenne hier nur die größeren Arbeiten, an erster Stelle die Wiederherstellung des bisher dem Patinir zugeschriebenen Altares (Abb. 5, 6 u. 7). Seine Teile befanden sich, zersägt und auseinandergerissen, in den Galerien zu München, Erlangen und Nürnberg verstreut, und sie waren durch Anstückungen wie durch Übermalungen des 17. Jahrhunderts derart entstellt worden, daß ihre Zusammengehörigkeit nicht mehr kenntlich war und meine Rekonstruktionsversuche anfangs nicht geringen Schwierigkeiten begegneten. Herr Prof. Kinkelin hat die Abnahme der Übermalungen und die not-



Abb. 7. Quentin Massys (?): Rückseiten der Flügel.

wendigen Ergänzungen in langwieriger Arbeit nun vollendet. Der Altar zählt wohl noch zu den Erwerbungen des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern, und es darf angenommen werden, daß die Veränderungen, die er erlitten hat, unter diesem Fürsten vorgenommen worden sind, da sie in der Idee wie in der Technik mit jenen Veränderungen übereinstimmen, denen damals die meisten altdeutschen Bilder der Kurfürstlichen Sammlung, wie z. B. der Johannesaltar von Burgckmayr, oder der Paumgartneraltar A. Dürers unterworfen wurden, um die Bilder in ihren Größenverhältnissen den Wandflächen der Kammergalerie anzupassen. Damals sind leider die ehemals geschweiften oberen Ausläufer des Altares dem Bedürfnis nach gradlinigen, rechteckigen Bildtafeln zum Opfer gefallen. — Durch das Freilegen der Stifterwappen sind wir in der





Abb. 8. Altkölnisches Marienleben: Kreuzigung. Altarflügel, Rückseite.

Lage, die Geschichte des Altares noch weiter zurückzuverfolgen. Sie erweisen ihn als Stiftung des Augsburger Patriziers Lukas Rehm und seiner Ehefrau Anna, geb. Ehen, deren Namenspatrone auf den Außenseiten der Flügel abgebildet sind. Lukas Rehm lebte eine Zeitlang in Antwerpen, und heiratete 1518. Dies ist somit der Terminus post quem. Wenn wir nun die auf den Innenflügeln abgebildeten Heiligen Rochus und Sebastian auf die 1519 in Antwerpen wütende Pest beziehen dürfen, so muß der Altar rund um 1520 entstanden sein. Wer der Künstler gewesen ist, vermag ich nicht mit Sicherheit anzugeben. Die alte Bestimmung auf Patinir hält

kaum stand. Sicher ist, daß der Altar von einem der besten damaligen Meister in Antwerpen gemalt worden ist, und daß sein Urheber dem engsten Kreis des Quentin Massys angehört hat. Diesem großen Meister selbst den Altar zuzuschreiben, wie Friedländer und Glück es möchten, scheint mir gleichwohl bedenklich, da mir der Abstand von den sicheren Werken Quintens bei aller Güte unseres Triptychons doch deutlich scheint. — Eine zweite Restaurierungsarbeit Kinkelins betraf das Bild „Simson und Delila“ von Rubens. Hier hatte eine prudere Zeit den ursprünglich nackten Oberkörper der Delila mit einem häßlich gemalten Hemd bedeckt, das nun-



Abb. 9. Altkölnisches Marienleben: Krönung Mariae. Altarflügel, Rückseite.

mehr unter sorgsamer Benutzung alter Kopien, die unser Bild im Originalzustand wiedergaben, entfernt worden ist.

Bedeutungsvoller als diese letzte Wiederherstellung sind vielleicht die Konservierungsarbeiten, die den arg beschädigten Rückseiten der altkölnischen Folge aus dem Marienleben Herr Assistent v. Tettenborn angedeihen ließ. Was frühere Zeiten gesündigt hatten, war freilich nicht mehr ungeschehen zu machen, aber die bereits schwer bedrohten Reste konnten doch befestigt und von völligem Verderben errettet werden. Außerdem wurden die vor 100 Jahren aus-

einandergesägten Bilder nun wieder so aneinander gefügt, wie sie sich als Altarflügel ursprünglich dargestellt hatten. Der Gewinn daraus sind zwei bisher nicht betrachtbar gewesene und nahezu unbekannte Kompositionen des Meisters, eine Kreuzigung (Abb. 8) und eine Krönung (Abb. 9) Mariae, die trotz ihrer Schäden im ganzen gut erkennbar sind. Zudem lassen die völlig unberührt und unverputzt gebliebenen Reste dieser Malereien durch Vergleich nunmehr den Grad der Restaurierung erkennen, dem die Vorderseiten durch die Brüder Boisserée unterworfen worden sind. — Von den Restau-



Abb. 10. Lucas Cranach d. Ä.: Venus mit Amor, vor und nach der Restaurierung.

rierungsarbeiten der Schleißheimer Galerie sei besonders die vortreffliche Wiederherstellung einer lebensgroßen Venus mit Amor von L. Cranach d. Ä. (Abb. 10) durch Herrn Kustos

Mayer erwähnt, die in späterer Zeit durch Übermalung in eine hl. Dorothea verwandelt worden war. Das Bild ist gegenwärtig in der Alten Pinakothek als Ersatz für Cranachs Lucrezia



aufgestellt, die nun ebenfalls von ihren Übermalungen befreit wird.

Rüstig fortgeschritten ist auch im letzten Jahr die leider allzulange vernachlässigte Rahmung der Bilder. In fast allen Abteilungen wurde eine große Anzahl alter Originalrahmen, dem Zeit- und Stilcharakter der Bilder möglichst entsprechend, angeschafft; wo das nicht anging, wurden getreue Kopien nach passenden Originalrahmen gefertigt. Im allgemeinen dürften die neugerahmten Bilder an Wirkung sichtlich gewonnen haben.

In den Personalverhältnissen brachte das Jahr 1914 den staatlichen Galerien einen herben Verlust durch den Rücktritt des Professors T. v. Stadler, der am 1. Januar 1913 trotz schwerer gesundheitlicher Bedenken in der nur ihm eigenen selbstlosen Weise das Amt eines verantwortlichen Beirats im K. Staatsministerium für die Angelegenheiten der staatlichen Galerien übernommen und in aufopfernder Tätigkeit fortgeführt hatte, bis es sein Gesundheitszustand nicht mehr weiter zuließ. Die Leistung des hochverdienten Mannes, dessen Wirken auf diesem Felde bisher nur zum allerkleinsten Teil an das Licht der Öffentlichkeit gelangt ist, im einzelnen zu würdigen, ist hier nicht der Ort. Der Dank jedoch, den ihm das Institut in so hohem Maße schuldet und freudig zollen, kann auch hier nicht verschwiegen werden. — Am 23. Dezember 1914 übernahm Generaldirektor Dr. Friedrich Dörnhofer sein neues Amt. Braune.

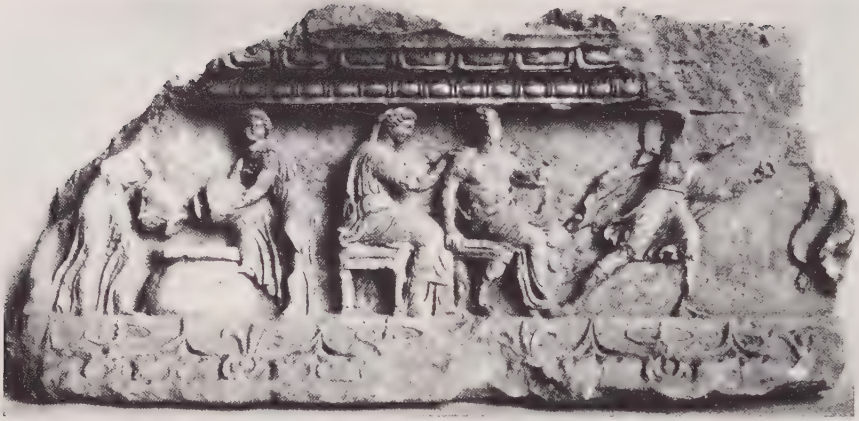
## K. GLYPTOTHEK UND SKULPTURENSAMMLUNG DES STAATES, MÜNCHEN. 1913.

1. Den wertvollsten Zuwachs unserer Sammlung verdanken wir der großzügigen Hilfsbereitschaft des Bayrischen Vereins der Kunstfreunde, welcher das auf S. 156 abgebildete Relief im hiesigen Kunsthandel erwarb und der staatlichen Skulpturensammlung als Leihgabe überwies. Es ist ein Kalksteinrelief von 55 cm Länge, 25 cm Höhe und 13 cm Dicke; die vom früheren Besitzer angegebene apulische Herkunft ist durchaus glaubhaft. Es ist nur ein Stück eines größeren Denkmals, nach Art und Material den nur fragmentarisch erhaltenen Grabmälern aus Tarrent (R. Pagenstecher, Unteritalische Grabdenkmäler S. 22) gleich, anscheinend der friesartige Schmuck des unteren sockelartigen Teiles eines Naiskos. Links ist das alte Ende erhalten, rechts

Bruch. Die Darstellung der beiden Danaiden ganz links und der kleine, aber sichere Rest des stark bewegten Herakles rechts, zu dem Hermes hineilt, finden ihre Erklärung durch den Vergleich der großen apulischen Unterweltvasen, vor allem der Münchner (Furtwängler und Reichhold, Vasenmalerei Taf. 10). Entsprechend dieser darf man den Herakles mit Kerberos und wohl einer Poina als Mitte der ganzen Darstellung ansehen, von der uns also nur die linke Hälfte erhalten wäre. Das thronende Paar wird man auf die Unterweltsgötter deuten. Die Übereinstimmung mit der Münchner Vase ist nicht auf die Komposition beschränkt, auch im Stil gleichen sich diese Monumente, so sehr sich Werke der plastischen und der zeichnenden Kunst überhaupt gleichen können. Ich hoffe das künstlerisch, kunstgeschichtlich und inhaltlich gleich bedeutsame Werk bald eingehender zu behandeln und in größerer Abbildung vorzulegen.

2. Für die Skulpturensammlung des Staates konnte weiter noch eine große bildlose attische Grabstele mit feinem Palmettenschmuck erworben werden; 145 cm hoch, unten abgebrochen, auf dem Schaft die Inschrift  $\Xi\epsilon\nu\kappa\rho\alpha\tau\epsilon\iota\alpha$  |  $\text{Εὐχλεῖδου}$  |  $\text{Οὐρανίου}$  |  $\text{θυγάτηρ}$ . Sie soll aus Velanidésa stammen, ebenso wie eine noch im Kunsthandel befindliche kleine Lutrophoros (ohne Hals und Fuß 50 cm hoch), welche in flüchtiger Arbeit die nach links sitzende  $\Xi\epsilon\nu\kappa\rho\alpha\tau\epsilon\iota\alpha$  zeigt, der  $\text{Νικάνδρος}$  die Hand reicht, während  $\text{Νικόφωμος}$  hinter ihrem Stuhl steht. Die Vermutung, daß beide Monumente sich auf dasselbe Mädchen beziehen, bietet an sich keine Schwierigkeit, wenigstens wies Brückner mehrfach Paare von Lekythen nach, die sich auf dieselben Personen, auch in wechselnder Auswahl, beziehen (Von den attischen Grabreliefs, Wiener Sitzungsberichte 1888), und konnte wahrscheinlich machen, daß solche Gefäße an den Ecken größerer Grabbezirke oder zu Seiten einzelner größerer Grabmäler aufgestellt waren, um sie zu erweitern und reicher auszugestalten (Friedhof am Eridanos S. 71. 91). Für eine Lutrophoros wird man, eben wegen ihrer besonderen Bedeutung für die Person des Bestatteten, nicht gern an den Gesamtschmuck eines ganzen Bezirkes und Familiengrabes denken und die Beziehung auf ein Einzelgrab vorziehen. Wir würden uns also wohl symmetrische Aufstellung zweier solcher Lutrophoren rechts und links von der hohen Grabstele denken. Das verwandtschaftliche Verhältnis der Xenokrateia zu Nikandros und Niko-





Unterwelt. Tarentinisches Kalkstein-Relief.

phemos ist nicht ausgesprochen. Diese sind bärtig und im Mantel, also nicht eben jugendlich dargestellt; ihre gleiche Altersstufe und die Namensähnlichkeit legen die Vermutung nahe, sie seien Brüder. Vielleicht könnten es ältere Brüder der Xenokrateia sein; hinderte die Inschrift der Stele nicht, so würde man nach dem Bilde lieber an Vater (Nikandros) und Oheim denken. Jedenfalls müßten wir uns wohl auf der zweiten Lutrophoros Xenokrateia mit den Eltern gruppiert vorstellen.

3. Zu der im Münchner Jahrbuch 1911 S. 293 abgebildeten und besprochenen Pantherin ist das Gegenstück im Kunsthandel aufgetaucht und für die Skulpturensammlung erworben worden. Es ist im Gegensinn zu dem schon vorhandenen Exemplar komponiert, in den Maßen völlig übereinstimmend, leider schlechter erhalten, vor allem ohne Kopf. Die vom Verkäufer übermittelte Nachricht, die beiden in unserer Sammlung jetzt wieder vereinigten Pantherinnen seien zusammen mit unserer Stele der Mnesarete (Münchner Jahrbuch 1909 S. 5. Glypt. 271 f) gefunden, wäre zu erfreulich, um unbedingten Glauben zu verdienen, obwohl sie nicht unmöglich scheint. Jedenfalls besitzen wir in den Pantherinnen wieder Gegenstücke von den Ecken der Umfassungsmauer eines Grabbezirks, wie solche Brückner (Friedhof S. 61. 79) auch in andern Beispielen nachgewiesen hat.

Paul Wolters.

## K. ANTIQUARIUM, MÜNCHEN 1913.

### I. Bronze.

1. Griff einer großen römischen Lampe, (Abb.) Höhe 0,16. Breite 0,16. Aus Rom. Abgebrochen sind die beiden Spitzen des Halbmondes, der Schnabel des Adlers und das eine Ende des Blitzes. Die Lampe war durch Lötung mit der den unteren Abschluß des Griffes bildenden Platte verbunden, auf deren Rückseite sich der als Handhabe dienende Ring befindet. Dieser hat einen Durchmesser von 3 mm, sein äußerer 3 mm breiter Rand ist in ganz flachem Relief mit Lorbeerblättern verziert. Ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln, der in seinen Fängen den Blitz hält, und eine Mondsichel, die mit Sternen in eingelegtem Silber verziert ist, tragen die Büste des bärtigen Gottes, der wohl als Caelus der Römer zu deuten ist. Vgl. Cumont, Festschrift für Benndorf S. 291 ff.; Wissowa, Religion und Kultus der Römer<sup>2</sup> S. 364. Der Kopftypus mit den in die Stirn fallenden Haaren erinnert an Sarapis, dem der römische Himmels-gott vielfach gleichgesetzt wurde, auch das Motiv der von einem Adler getragenen Gottheit stammt aus dem Orient, vgl. die Münzen von Alexandria Cat. of the Greek Coins in the British Museum Taf. 14. Die Ausführung der Lampe dürfte dem 2. Jahrh. n. Chr. angehören. 2 Reliefplatte. (Abb.) Höhe 0,09. Breite 0,11. Aus Rom. Unten unvollständig. Das ziemlich grob gearbeitete, wohl der römischen Kaiserzeit angehörige Stück diene vielleicht als Gürtel-

schließe. Von Interesse ist die Reliefdarstellung. Ein Krieger in griechischem Panzer mit Schild und kurzem Schwert dringt gegen ein zinnengekröntes Tor vor. Man möchte an eine mythologische Szene, an den Kampf der Sieben gegen Theben, denken und kann an die Darstellung des Kapaneus, der die Mauer mit einer Leiter zu erklimmen sucht, auf frühitalischen Gemmen (Furtwängler, Antike Gemmen 21, 18) erinnern.

3. Messergriff (das Messer ist abgebrochen), gekrönt von einem einen Kranich bezwingenden Pygmäen. Er kniet mit dem linken Bein auf dem Tier, hat den Hals desselben unter seine linke Achselhöhle geklemmt und holt mit der Rechten zum Schlage mit einer Keule aus. Hellenistisch-römische Arbeit. Höhe 0,065. Aus Griechenland.

4. Zwei Strigilen an einem Tragring. Länge 0,21 und 0,235. Aus Aleppo. Auktion Helbing 28. bis 30. Oktober 1913. Nr. 585.

## II. Terrakotta.

5. Bärtiger Mann mit Wickelkind auf den Armen. Archaisch - böotisch. Höhe 0,095. Gespreizte Beine, großes Glied, hinten Stütze.

6. Esel mit zwei Weinschläuchen auf dem Rücken. Archaisch - böotisch. Höhe 0,085. Vgl. Winter, Typen I, 37.

7. Sitzende Sphinx mit Modius und erhobenen Flügeln. Archaisch - böotisch. Höhe 0,11.

8. Sitzende bekleidete Frau strengen Stils, mit Frucht und rundem Kasten in den vorgestreckten Händen. Höhe 0,07 Vgl. Winter, Typen I, 86, 1 ff.

9. Bekleidete Frauenfigur mit Kranz im Haar, sich auf Pfeiler aufstützend. Höhe 0,24. Aus Tanagra. (Abb.)

10. Bekleidete Frauenfigur mit Haube. Höhe 0,215. Aus Tanagra. (Abb.)

11. Reizendes kleines, in den Mantel eingehülltes Mädchen mit Melonenfrisur. Höhe 0,125. Aus Tanagra. (Abb.) Linke Fußspitze abge-



1. Griff einer großen römischen Lampe. Bronze.



2. Römisches Bronzerelief.

brochen, Falten sehr fein durchgearbeitet.

12. Schwebender Eros. Höhe 0,153. Aus Myrina. Helbings Auktionskatalog 28.—30. Okt. 1913 Nr. 319 Taf. 12.



9 u. 10. Terrakottafiguren aus Tanagra.

13. Knabe mit Vogel. Höhe 0,13. Breite 0,14. Aus Samsun. (Abb.) Der linke Unterarm des Knaben ist abgebrochen, der Kopf des Tieres ergänzt. Dasselbe muß nach den Schwimmhäuten ein Wasservogel, etwa eine Gans, sein, wenn auch die Beine nicht recht dazu stimmen. Hellenistischer, soweit mir bekannt, bisher noch nicht vertretener Typus.

14. Kinder an einer Herme spielend. Höhe 0,145. Aus Samsun. (Abb.) Einer der Knaben ist auf den Kopf der bärtigen ithyphallischen Herme geklettert und zieht an einer Schlinge einen zweiten hinauf, der dabei einen von einem dritten Gespielen gehaltenen Ziegenbock als Stufe benutzt. Ein kleines Mädchen im Mantel steht als Zuschauerin daneben. Ein wohl aus der gleichen Form stammendes Stück in Petersburg (Winter, Typenkatalog I 231,9. Antiquités du Bosphore Cimmérien Taf. 73, 10) ist fälschlich als Ziegenopfer an Priap gedeutet worden.

15. Esel mit zwei Kisten auf dem Rücken. Höhe 0,10. Aus Samsun. Hellenistisch-römisch.



11. Terrakottafigur aus Tanagra

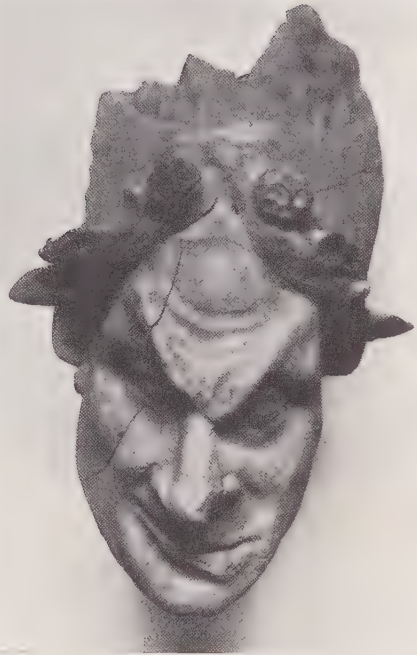


13. Terrakottagruppe aus Samsun.





14. Terrakottagruppe aus Samsun.



18. Terrakottamaske aus Samsun.

16. Eros mit ausgebreiteten Flügeln auf altarartigem Bema hockend. Höhe 0,14. Aus Samsun. Ein kleiner Hund schmiegte sich an ihn, dem er mit der erhobenen Rechten eine Traube zeigt. Hellenistisch-römisch.

17. Große komische Maske eines Satyr mit gesträubtem Stirnhaar und Spitzohren. Aus Samsun. Höhe 0,17. Frische hellenistisch-römische Arbeit.

18. Karikaturmaske aus Samsun. Höhe 0,165, (Abb.) Die Nase ist an der einen Seite leicht beschädigt, ferner ist oben am Haar ein Stück abgebrochen. Im Haar rote Farbreste und ein Loch zum Aufhängen, dem ein zweites entsprochen haben muß. Die Maske trägt die mit einem Kranz verzierte Sphendone und die *λαμπάδιον* genannte „Fackelfrisur“. Vgl. Robert, Die Masken der neueren attischen Komödie S. 43. Hellenistische Arbeit.

19. Deckel mit Reliefverzierung, außen und innen mit brauner Glasur überzogen, am Rand ein Loch zur Befestigung. Aus Samsun. Durch-

messer 0,13. (Abb.) Den plastischen Schmuck bildet eine nackte Tänzerin oder Mänade mit zurückflatterndem Mantel als Hintergrund. Flotte hellenistische Arbeit.

20. Ausgußgefäß in Gestalt eines am Boden kauernenden Schauspielers mit Weinschlauch unter dem linken Arm. Höhe 0,08. Aus Samsun. Hellenistisch. Helbings Auktionskatalog 28. bis 30. Oktober 1913 Nr. 249 Taf. 12.

21. Gefäßmündung in Gestalt eines Steinbocks. Roter Ton, gelber Überzug, schwarze und rote Bemalung. Höhe 0,121. Aus dem Pontus. Hellenistisch. Helbings Auktionskatalog 28.—30. Oktbr. 1913 Nr. 115. Abbildung daselbst im Text.

22. Römische Lampe in Form eines Seekentauren. Fragmentiert. Länge 0,095. Helbings Auktionskatalog 28.—30. Oktober 1913 Nr. 104.

23. Römische Lampe in Form eines Ruderbootes. Aus Rom. Länge 0,11.

24. Porträtkopf eines Römers. Höhe 0,07. Aus Rom. (Abb.) Außerordentlich flotte Arbeit vom Ende der Republik.





19. Deckel mit Reliefverzierung. Terrakotta.

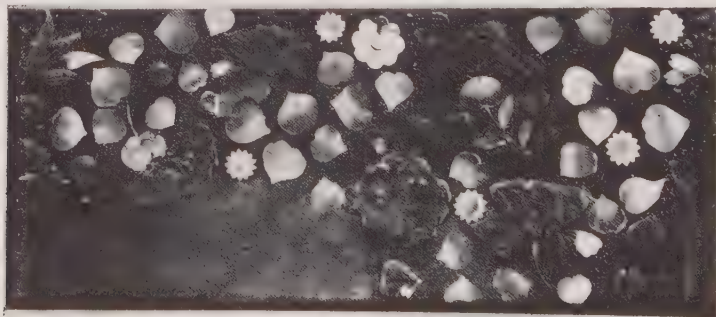


24. Römischer Porträtkopf. Terrakotta.

### III. Verschiedenes.

25. Opus sectile. Als dieser Art römischer Einlegetechnik angehörig darf man wohl die graue Schieferplatte (0,30:0,70) mit eingefügten, etwa 2 mm starken bunten Marmorstücken, die zum Teil herausgefallen sind, bezeichnen. (Abb.) Die linke untere Ecke ist ergänzt, die Platte in einen modernen Holzrahmen eingespannt. Blumen, Blätter und Früchte verschiedenster Art in weißem, gelbem, rorgelbem, rotem, grünem Marmor bilden die Verzierung, sogar ein Schmetterling ist, wenn auch nur als leere Vertiefung, kenntlich. Mit diesem Fragment zusammen wur-

den in Rom noch drei weitere gefunden, nämlich zwei ähnliche Blumenstücke, von denen eines in die archäologische Sammlung der Universität Leipzig, das andere in das Antiquarium des Stettiner Museums gekommen ist, und eine bacchische Szene, der Dionysosknabe auf einer Pantherin reitend, von Silen und zwei Eroten geführt, ebenfalls in Stettin. Man darf vermuten, daß die Platten als Wandverkleidungen dienten. 26. Kopfaufsatz von einer Statuette der ephesischen Artemis. Marmor. Höhe 0,22. Zylinderförmig, hinten abgeplattet und unverziert, vorne Reliefverzierungen, und zwar im



Schieferplatte mit eingelegten Marmorstücken.

oberen Teil eine Doppelsphinx zwischen zwei Vorderteilen von Löwengreifen, im unteren drei Vorderteile von Löwengreifen mit Bockshörnern. Zwischen den Tieren oben je eine, unten je zwei Blüten. Ganz oben die Ansatzspuren von dreimal vier Tempelsäulen auf Stufen. Vgl. Osterr. Jahrb. hefte 1909 S. 172ff. und Helbings Auktionskatalog vom 28.—30. Oktober 1913 Nr. 47 Taf. 2. 27. Marmorrelieffragment. Reitende Amazone. Höhe 0,23. Br. 0,35. Gute röm. Arbeit. Helbings Auktionskatalog 28. bis 30. Okt. 1913 Nr. 34. Matz-Duhn III, 3561. J. Sieveking.

## K. VASENSAMMLUNG, MÜNCHEN, 1913.

Es wurde darauf Wert gelegt, den Bestand der geometrischen Gattung durch einige größere, in Form und Dekoration charakteristische Stücke zu vermehren. Erworben wurden an solchen: 1. Bauchiges, reich mit linearen Mustern verziertes Gefäß, dem leider der Deckel fehlt. Höhe 0,325. Aus Attika. (Abb.)



1. Attisch-geometrisches Gefäß.

2. Deckelgefäß mit zwei Doppelhenkeln. Höhe 0,415. Aus Attika. (Abb.) Den Deckelgriff bildet ein kleiner zweihenkliger Napf auf langem Fuß.

3. Hydria. Höhe 0,38. Aus Attika. (Abb.) Der Körper ist mit geometrischen Mustern, der Hals mit einem Frauenreigen verziert. Je eine plastische Schlange auf Vertikalhenkel und Mündungsrand, zwei gegeneinander auf der Schulter.

4. Zweihenkliger Napf mit abgesetztem Rand. Höhe 0,06. Durchmesser 0,146. Aus

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1914/15, I—II



2. Attisch-geometrisches Deckelgefäß.



3. Attisch-geometrische Hydria.

Attika. Im Innern ein Fries von weidenden Tieren, außen Reifen und Dreiecke mit Rautenfüllung.

5. Schale mit hohem, abgesetztem Rand und zwei bandförmigen Henkeln auf sehr hohem, konischem, durchbrochenem Fuß. Höhe 0,165. Durchmesser 0,145. Aus Attika. (Abb.) Auf dem Rande Felder mit Pferden und solche mit geometrischen Mustern, auf Bauch, Fuß und Henkeln nur letztere. Innen gefirnißt.

6. Als Leihgabe des Bayerischen Vereins der Kunstfreunde erhielt die Sammlung eine attischeschwarzfigurige Halsamphora aus Corneto. Höhe 0,405. (Abb.) Catalogue de l'ancienne collection Woodyat, Rom 1912, Nr. 44. Buschor, Griechische Vasenmalerei<sup>2</sup> Abb. 99 S. 140. Die Vorderseite zeigt eine große Satyrmaske zwischen zwei weißen Augen, die Rückseite den schreitenden Dionysos mit Trinkhorn. Unter jedem Henkel hockt ein ithyphallischer Silen.

7. Die prähistorische Abteilung wurde durch eine interessante Henkelkanne mit Schnabelmündung aus Kül-tepe in Kappadokien bereichert. Höhe 0,21. Auktion Helbing 28. bis 30. Oktober 1913 Nr. 99, abgebildet Taf. 7.

Johannes Sieveking.



5. Attisch-geometrische Schale.



6. Attische schwarzfigurige Amphora.

## MUSEUM FÜR ABGÜSSE KLASSISCHER BILDWERKE, MÜNCHEN.

1913.

Die Erwerbungen verfolgten meist den Zweck, Lücken der Sammlung, die sich bei begonnenen wissenschaftlichen Arbeiten störend bemerkbar machten, rasch zu schließen, oder gute Gelegenheiten vorsorgend zu benutzen. Es fehlen daher große, zusammenhängende Reihen. Eine Anzahl von Nachbildungen kleiner Kunstwerke minoischer Kunst, teils Reste von Steatitgefäßen, teils Goldschmuck wurde geschenkt; wir haben vor allem Frau Dr. Hackl und Herrn Prof. Karo dafür zu danken. Die Statuette des Knaben mit der Gans (London, Bronzes Nr. 1163) wurde eigens für uns neu geformt, da sie eine, wenn auch freie doch wertvolle Wiederholung des Werkes des Boethos darstellt und für dessen endgültige Herstellung wichtig scheint. Eine bedeutende Bronze, den wohl von dem Iysipischen Epitrapezios hergeleiteten sitzenden, Herakles aus Pompeji (Notizie 1902 S. 573), über einer für das Stettiner Museum erworbe-



nen Nachbildung geformt, erhielten wir als Geschenk Dr. H. Dohrns, die letzte freundliche Gabe, die wir diesem eifrigen und tatkräftigen Freunde verdanken. Eine größere Anzahl von Abgüssen erhielten wir als Geschenk der hiesigen Kunstgewerbeschule. Hier seien davon nur genannt der sogenannte Germanicus (Louvre), der Satyr mit dem Krupezion (Florenz), die Spinnerin (München) und ein Triton (Berlin 286). Den Athenakopf aus der Casa de Pilatos in Sevilla (Österr. Jahreshefte II S. 155) verdanken wir, wie so manche Förderung, Paul Arndt; der seltene Abguß des Niobe Yarborough (Michaelis, Ancient Marbles S. 227,5) wurde uns durch Vermittlung W. Amelungs von Fräulein M. von Kuder geschenkt. Auch zwei Köpfe aus der Niobe-Gruppe in Florenz, der des ältesten Sohnes und der jüngsten Tochter, bereicherten in erfreulicher Weise unsere Sammlung.

Eine größere Anzahl von Bildnissen wurde teils erworben, teils geschenkt: der Sokrates im Museo Capitolino (H. Stuart Jones S. 222,4), Euripides vom Typus Rieti (London III Nr. 1833), Aristoteles in Wien, Alexander d. G. im Typus Azara (London III Nr. 1859), der sog. Brutus in Neapel (Arndt 693) und der Cicero in Apsley House.

Von sonstigen Skulpturen sind zu nennen: Zwei Köpfe des 5. Jahrhunderts in Petersburg (Ermitage 32 und 44, vgl. Furtwänglers MW S. 89,8 und Österr. Jahreshefte XI S. 178), der Kopf des stehenden Diskobolen aus dem Antiquarium comunale in Rom (Bull. com. 1911 Taf. 6), die Wiederholung des ehernen Schabers aus Ephesos in Petersburg (Ermitage 65), der schöne Aphroditetorso in Neapel (Furtwänglers MW S. 592), endlich einige Reliefs (Komödienszene in Neapel, Brunn 630, a, und zwei Lictoren im Lateran, Helbig<sup>2</sup>, 1146). Die Sammlung der Photographien wurde um rund 330 Nummern vermehrt.

Paul Wolters.

## K. GRAPHISCHE SAMMLUNG, MÜNCHEN. 1914.

Mitgeteilt von der Direktion.

### I. Zeichnungen.

Den Charakter der Ankäufe von Zeichnungen bestimmten in diesem Jahre große künstlerische Veranstaltungen und Ereignisse. Die Graphische Ausstellung der Mün-

chener Sezession im Winter 1913/14 gab erwünschte Veranlassung zum Erwerb von Werken jüngerer und älterer Münchener Meister. Wir erwarben Zeichnungen von M. R. Eichler, Herm. Groeber, O. Gulbransson, H. von Habermann, Eug. Kirchner, Max Kuschel, K. Th. Meyer-Basel, Paul Paeschke, Georg Pfeil, Karl Piepho, Rich. Pietzsch, J. W. Schüle, Frau J. Teichmann, Richard Winternitz. Überdies erwarb die Sammlung aus dem Atelier Hugo Freiherr von Habermanns 25 Zeichnungen und Pastelle, die zusammen einen klaren Überblick über den Entwicklungsgang des Künstlers, sein Darstellungsgebiet und seine Technik geben. Eine Reihe von Entwürfen und Studien lassen die Entstehung bekannter Gemälde des Künstlers gut verfolgen.

Die Versteigerung der Handzeichnungs-Sammlung Arnold Otto Meyer in Hamburg bei Boerner in Leipzig gab Veranlassung, besonders unsern Bestand an Zeichnungen der Nazarener zu ergänzen. Von Heinrich Dreber, von dem wir bisher keine Zeichnung besaßen, wurden 18 Blatt erworben. Ferner wurden ersteigert vom älteren Preller deutsche und italienische Landschaftsskizzen, von Führich ein Entwurf (Wörndle 500), von Steinle drei Entwürfe, von Thäter eine Zeichnung nach Schnorrs „Aussöhnung Barbarossas“ mit sehr charakteristischen Korrekturen Schnorrs zu einigen Figuren, von F. v. Olivier, Naue, Joh. v. Molitor je ein Blatt. Die große Zahl Schwind-scher Zeichnungen in der K. Graphischen Sammlung konnte um die für Münchens Kunstgeschichte wichtige Zeichnung für das Fresko im Tiecksaal der K. Residenz: „Genoveva und Golo im Kerker“ vermehrt werden. Sie ist ein Geschenk des Herrn Dr. von Ritter. Ebenso konnte mit gütiger finanzieller Unterstützung seitens Herrn Dr. von Ritter die hervorragende Zeichnung von Schnorr von Carolsfeld „Hagen eröffnet das Blutbad“ erworben werden. Vom gleichen Künstler wurden ersteigert die Zeichnung für den Holzschnitt der kleinen Bilderbibel „Hiob“, die durch den Vergleich mit dem gleichzeitig erworbenen Holzschnitt an Wert gewinnt. Endlich wurden auch Schnorrs Federzeichnung „Petrus verleugnet Christus“ (1858), der Entwurf zu drei Bogenfriesen der Nibelungensäle der Münchener Residenz und drei große Blätter mit den sehr seltenen Handzeichnungen Kaspar Brauns erworben.

Als dritte für unsere Sammlung wichtige Ver-



anstellung kam die Nachlaßausstellung Albert Weltis im Glaspalast in Betracht. Über die dort erworbenen Blätter wird erst im Jahre 1915 zu berichten sein. Herr Professor Dr. Toni von Stadler schenkte der Sammlung Weltis Karton zum „Hochzeitszug“ und eine Vorzeichnung zum „Haus der Zukunft.“ Diese Zeichnung stellt eine der reichsten kompositionellen Erfindungen Weltis dar.

Aus dem Nachlaß des Ende 1913 verstorbenen Malers Hugo Hubers, des sehr geschickten Eklektikers der Münchener Schule, wurden einige Entwürfe für seine Fresken am alten Rathaus-turm und solche für nicht ausgeführte Fresken an der Münchener Residenz erworben. Aus dem Nachlaß Paul Neuenborns kamen 8 Tierstudien, aus dem Julius Adams vier Katzenstudien zum Ankauf. Herr Professor Otto Hupp überwies einige Entwürfe seines für die K. Graphische Sammlung gezeichneten Exlibris, das in Mehrfarbendruck ausgeführt wurde. Ferner wurde angekauft ein Aquarell von A. Erbach und 7 Studien von Max Feldbauer.

Außer den schon genannten wertvollen Schenkungen Dr. von Ritters und Professor von Stadlers, für die auch an dieser Stelle die Direktion der Sammlung den verbindlichsten Dank ausspricht, erhielt die Abteilung der Zeichnungen noch folgende Geschenke:

Herr Dr. h. c. Franz Leinecker stiftete 43 Aquarelle seiner Hand, die alle Landschaften aus München oder Münchens nächster Umgebung darstellen, die zumeist in den achtziger und neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts gemalt wurden und zum größten Teil nun auch historischen Wert für die bauliche und landschaftliche Entwicklung Münchens besitzen. — Herr Prof. Otto Strützel schenkte der Sammlung sechs Blätter mit Zeichnungen Artur Langhammers aus den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts. — Herr Otto Bassermann schenkte 10 Zeichnungen Aug. Holmbergs zu einem humoristischen Gedicht. Herr Ismael Gentz schenkte kurz vor seinem Tode drei von ihm gezeichnete Bildnisse älterer Münchener Künstler, Herr Max Feldbauer schenkte sein Aquarell. Der verstorbene Farbwarenfabrikant Wilh. Wurm in München vermachte der Sammlung letztwillig zwei Aquarelle J. A. Kleins von 1815 und 1816, die 1906 auf der Jahrhundertausstellung ausgestellt waren.

## II. Graphische Blätter verstorbener Meister.

Außer einigen Wittelsbacher Bildnissen — unter denen Niccolo Nelli's Albrecht IV. von Bayern hervorgehoben sei — wurden erworben: 92 Skizzen Balth. Anton Dunksers zu Merciers „Tableau de Paris“, die Holzschnitte Hugo Bürkners nach Rethells Hannibalzug (in Probedrucken), der sehr interessante Kupferstich Bonnets nach van Dycks „Fesselung Simsons“ und die seltene Lithographie Goya's „Die Vorlesende“ Hofm. 270.

Aus dem Nachlaß des 1913 verstorbenen Künstlers Alfred Grätzer erwarb die Sammlung drei Probedrucke von Lithographien. Die Schwester des Künstlers Frau Bielschowsky in Breslau schenkte der Sammlung acht Blätter. Von Hubert v. Herkomer wurde das lithographierte Selbstbildnis von 1909 und das Bildnis des Münchener Lithographen Köhler in Probedrucken angekauft.

## III. Graphische Blätter lebender Künstler.

An die Spitze dieser Abteilung ist eine Schenkung zu stellen, die in jeder Beziehung außergewöhnlich bleibt. Kurz vor Ausbruch des Krieges zeichnete der englische Maler und Radierer Frank Brangwyn die Graphische Sammlung durch eine so große Schenkung aus, wie sie leider deutschen Sammlungen von deutschen Künstlern, die mitten in der Schaffenskraft ihres Lebens stehen, selten zufließen. Der Künstler schenkte fast sein ganzes radiertes Werk: 165 radierte Blätter, zum größten Teil sehr große Blätter in vortrefflichen Drucken.

Erworben wurden Radierungen von Hildis, Julius Diez, Hans Meid, Heinz Waldmüller, Karl Bauer. Hervorzuheben sind der Ankauf der sehr wertvollen Radierung „John Knox-house in Edinburgh“ von D. Y. Cameron (R. 36811) und der im Atelier des Künstlers Muirhead Bone bewirkte Ankauf der zwei hervorragenden Blätter „Walbeswich Ferry“ u. „Rainy night in Rom“.

Geschenke an Stichen usw. flossen unserer Sammlung in großer Zahl zu: von S. K. H. Kronprinz Rupprecht von Bayern; Herren Braun & Schneider; Direktor Dr. Wilhelm Schmidt; Walter Schmidkunz; Münchener Rückversicherungsgesellschaft; H. Waldmüller; Friedr. Petersen; Frl. Molly Denzinger; Franz Riederer; Prof. Otto Hupp, Schleißheim; der Maximilian-Gesellschaft in Berlin; den Vereinigten Druckereien G. Schuh & Co., München; dem Gymnasialrek-

torat in Eichstätt; F. Bruckmann A.-G. München; Hofrat Brakl, München.

Außerdem sandten auf Wunsch der Direktion fast alle Münchener Reproduktions- und Verlagsanstalten, die Postkarten zum Kriege 1914 herstellten oder verlegten, Probeexemplare in großer Zahl.

#### IV.

Die Bibliothek der Sammlung konnte ein Exemplar von Kennedys „The etched Work of Whistler“ (Grolier Club New-York) erwerben. Von anderen angekauften Künstler-Katalogen seien nur genannt: Strange, the etched work of Frank Short; Rinder, D. Y. Cameron; und Harrington, the engraved work of Sir Francis S. Haden.

Der Bibliothek überwiesen Geschenke: der Sebastian-Hann-Verein in Hermannstadt; Herr Pastor Max Trippenbach in Wallhausen; der Verlag Braun & Schneider, München; die Kunsthalle zu Mannheim; der Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar; der Kunstverein München; der Attenkofersche Verlag in Straubing; die Direktion der K. B. Staatsgalerien, München; die Kunstanstalt Carl Kuhn, München; Herr Paul Bornet, Paris; die Firma Gentzsch & Heyse, Hamburg und München; Professor Dr. Wolters als Direktor des archäol. Seminars der Universität München; die Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in München; das British Museum London; Verlag der „Jugend“ München; Kunstmaler Bucherer, München; Verlag des K. Museums zu Würzburg; F. Bruckmann A.-G., München; Münchener Graphische Gesellschaft Pick & Co., München; Firma Zerress & Co., Nürnberg; die Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg; die öffentliche Kunstsammlung Basel. Allen Gebern, von denen viele regelmäßig der Graphischen Sammlung ihre neuesten Werke schenken, sei auch an dieser Stelle der verbindlichste Dank ausgesprochen.

## BAYERISCHES NATIONAL-MUSEUM, MÜNCHEN.

### Verwaltungsbericht.

Das Bayerische Nationalmuseum hatte den Heimgang seines hochverehrten Direktors, Dr. Hans Stegmann, zu beklagen, der am 15. Februar nach längerer Krankheit, jedoch unerwartet rasch, eintrat. Die großen Verdienste des Dahingegangenen um das Bayerische Nationalmuseum haben wir

bereits in Band 8 pag. VII ausführlich darzulegen versucht. Sein Gedächtnis wird für die vaterländische Sammlung unvergänglich sein.

Die Arbeit in den Sammlungen konzentrierte sich im wesentlichen auf die Neueinrichtung des Raumes 20 als neuen Kirchensaal. Die Einrichtung war durch die zahlreich angeflossenen Neuerwerbungen der letzten Jahre, namentlich des Jahres 1913, zur Notwendigkeit geworden. Bis zum Frühjahr 1914 hatte der Saal nur einer provisorischen Aufstellung von Gemälden und plastischen Bildwerken der Spätgotik und Frührenaissance gedient.

Die Neueinrichtung des Saales legte den Versuch einer separaten Aufstellung der Bildwerke nach Schulzusammenhängen nahe, und für diese Aufstellung kamen in erster Linie die bereits in dem Saal befindlichen Bildwerke und die Neuerwerbungen in Betracht, dann Objekte aus anderen Sälen, die an ihrem früheren Aufstellungsort, sei es durch zu hohe Anordnung oder schlechte Beleuchtung, hinsichtlich ihrer künstlerischen Qualitäten und kunstgeschichtlichen Bedeutung nicht genügend zur Geltung kommen konnten. Ferner wurde noch eine Reihe von Figuren dem Depot entnommen.

Die architektonische Anlage des Saales und die darin schon aufgestellten beiderseitig bemalten Flügel des Petrusaltares von dem Münchner Hofmaler Jan Pollak bedingten eine Aufteilung des Raumes in Kojen, die dem Eindruck von Kapellen eines gotischen Kirchenbaues am nächsten kamen und die das diffuse Licht des von zwei Seiten beleuchteten Saales zu geschlossenerer, für die plastischen Bildwerke vorteilhafterer Wirkung brachten. Durch die systematische Aufstellung gelang es, nachfolgende oberdeutsche — speziell südbayerische und schwäbische — Gruppen in ziemlich abgerundeten Bildern vorzuführen:

1. Die Plastik Salzburgs, des Chiemgaues und des Unterinntales (Meister Hans Valkenauer und Meister von Rabenden) um 1510–30.
2. Die Plastik Augsburgs und des schwäbisch-bayerischen Gebietes (Meister Gregor Erhardt und der Meister von Blutenburg) um 1510–30.
3. Die Plastik Ulms und des Allgäus (Meister Daniel Mauch von Ulm) um 1530.
4. Die Plastik Oberbayerns und Münchens (Meister Erasmus Grasser) um 1500.
5. Die Plastik Niederbayerns (Meister Hans Leinberger, Stephan Rottaler, Matthäus Kreniß) um 1500–1530.

Nach den räumlichen Möglichkeiten wurden einschlägige Gemälde eingeordnet.

Die Neuaufstellung suchte bei größtmöglicher Wahrung der künstlerischen und malerischen Eigenart des Museums auch modernen musealen Forderungen gerecht zu werden und bietet namentlich den Vorteil, die Stileigentümlichkeiten der einzelnen Schulgruppen in klarer Schau studieren und sie sowohl in künstlerischen wie stilkritischen Betrachtungen gegeneinander abwägen zu können.

Ferner wurden einer eingreifenden Neuordnung unterzogen die Metallsammlungen des Raumes 54, wodurch vor allem die Sammlung deutscher Bronzen eine neue bedeutsame Stellung erhält. Der bisherige Durchgangsraum 55 birgt nunmehr die Uhren und Plakettenammlung, ferner die Werke der Goldschmiedekunst, soweit sie noch nicht in den kulturgeschichtlichen Räumen verteilt sind. Gleichfalls neu geordnet wurde die Sammlung der Renaissancekostüme. Ihr Wert wurde namentlich durch die sachgemäße Aufstellung der in der Konservierungsanstalt des K. Generalkonservatoriums erfolgten Restaurierung der Gewänder aus der Fürstengruft zu Lauingen erhöht. Außerdem wurde, nachdem die Neuaufstellung und Durcharbeitung der Stoffmuster- und Stickereisammlung beendet ist, die der Spitzen erheblich gefördert.

Der Ausbruch des Krieges machte sich selbstredend auch nachteilig für das Museum geltend, nicht nur hinsichtlich der Zahl der Besucher, sondern auch in betreff der Nutzbarmachung der Sammlungen. Von den wissenschaftlichen Beamten stehen Professor Dr. Hofmann und Dr. Berliner an der Front, Kustos Dr. Buchheit leistet als kriegsfreiwilliger Pionier Garnisonsdienst in München. Von dem Aufsichtspersonal steht z. Zt. ein großer Teil im mobilen Verhältnis. Die Sicherheit der Sammlungen ließ deshalb eine teilweise Schließung des Museums — Bauernstuben, Sammlung der Rechtsaltertümer, Lauinger Särge und Fahrzeuge (Räume 97—110) — und einen Wechsel in den Besuchszeiten als notwendig erscheinen.

#### Neuerwerbungen.

Die Neuerwerbungen mußten mit Rücksicht auf die Kriegslage und die Einschränkung der Staatsausgaben mit Beginn des Monats August im wesentlichen ihren Abschluß finden. Um so erfreulicher werden die Zugänge des ersten Halbjahres empfunden werden.

Soweit die Neuerwerbungen nicht von den Zufälligkeiten der Marktlage und von dankenswertem Stifterinne abhängig sind, drückt sich in ihnen das fortgesetzte Bestreben der Direktion aus, die Lücken im Sammlungsbestande weiter systematisch auszufüllen. In den kulturgeschichtlichen Abteilungen sind das vor allem die Perioden vor 1450 und nach 1600, in den Fachabteilungen nach dem Ausbau der keramischen Sammlung jetzt die Sammlungen der Plaketten und Edelmetallwerke. Vorzüglich den Erzeugnissen des Rokokos wurde erhöhte Beachtung zugewendet, wie sie der Bedeutung dieser Blütezeit der heimischen Kunst, die stets ein besonderes Ruhmesblatt unseres Volkes bilden wird, entspricht. Daß hier eine dringende Pflicht des Museums zur Ehre des Landes vorliegt, beweist auch die Ausstellung deutscher Kunst in Darmstadt, die zeigt, wie wenig noch das Bewußtsein, daß ein richtiges Bild deutscher Kunst des 18. Jahrhunderts ohne weitgehendste Berücksichtigung Bayerns undenkbar ist, auch in Fachkreise gedrungen ist.

Künstlerisch wie kunsthistorisch die wichtigste Erwerbung ist die überlebensgroße Holzfigur der Maria einer Verkündigung (Abb. 1). Sie stammt aus Sanharlanden bei Abensberg, das für künstlerische Erzeugnisse vom Kloster Biburg abhängig war. Es erscheint nach der Größe der Figur sogar wahrscheinlich, daß sie aus dieser Klosterkirche stammt, wenn sie nicht, wie J. A. Endres, der die Statue in die Literatur einführte (Christliche Kunst VII 1910 S. 15), anzunehmen geneigt ist, in St. Emmeran in Regensburg stand. Jedenfalls besteht über die Zugehörigkeit der Figur zur Regensburger Schule kein Zweifel. Die Statue beansprucht ein hervorragendes Interesse in gleicher Weise nach ihren rein künstlerischen Werten wie hinsichtlich ihrer Stellung im Rahmen der früh mittelalterlichen Plastik Regensburgs. Maria steht in ruhiger Haltung und architektonischer Strenge, die durch die frontal-symmetrische Auffassung betont und gesteigert wird, vor uns. In prachtvoller Geschlossenheit fällt der Mantel von den Schultern zu Boden, die Hände greifen in züchtiger Gebärde um den Saum des Mantels. Das Untergewand schmiegt sich in weichen Formen an den Körper, ein schmaler Gürtel legt sich als zarte Zäsur um die Hüften. Das Haupt mit dem noch etwas archaischen Gesichtsausdruck wird von einem Tuche mit Fältelsaum bedeckt und ist leicht nach vorne geneigt. Aus der ruhig



ABB. 1. HOLZFIGUR DER MARIA EINER VERKÜNDIGUNG. REGENSBURGER SCHULE. ENDE DES 13. JAHRHUNDERTS.





Abb. 2. Holzfigur einer Heiligen. Aus Niederbayern. Um 1430.



Abb. 3. Steinfigur einer Madonna. Lothringer Schule. Um 1460.

vornehmen, gottergebenen Haltung der Gestalt wie aus dem Antlitz mit dem zum Boden gesenkten Blick spricht unverkennbar das *Ecce ancilla domini*.

Die schlichte, fast herbe Auffassung, die der hoheitsvollen Würde der künftigen Gottesmutter monumentalen Ausdruck verlieh, und der hohe künstlerische Ernst, der aus der plastischen Gestaltung spricht, reihen dieses in der Tat einzigartige Werk jener Hochblüte der Regensburger Plastik ein, die durch die Ehrengräber in St. Emmeran am treffendsten gekennzeichnet wird. Unsere Marienfigur ist zeitlich zwischen den

Grabstein der Königin Hemma aus dem Ende des 13. Jahrhunderts und die Tumba der seligen Aurelia, die Gamared von Sarching um 1335 stiftete, zu setzen, schließt sich aber noch enger an das ältere Werk an.

Auch das Kostüm entspricht der Zeit um 1300. Bei der Seltenheit von Holzfiguren aus dieser frühen Zeit im allgemeinen und im Vergleich mit den bescheidenen Zeugnissen frühgotischer Holzplastik im Bayerischen Nationalmuseum kommt der Marienfigur ein besonderer Wert zu. Sie bildet aber namentlich auch ein wichtiges Bindeglied zwischen der spätromanischen Plastik,



Abb. 4. Apostelstatuetten aus Buchholz. Schwäbische Schule. Um 1600.

die im Museum glänzend durch Steinskulpturen, die Christusstatue aus Reichenbach i. O. und die Wessobrunner Apostelreihe vertreten wird, und dem entwickelteren gotischen Stil, für dessen frühere Phase die sog. Madonna Kaiser Ludwigs des Bayern, aus dem Angerkloster in München, in der wir höchstwahrscheinlich ebenfalls ein Werk der Regensburger Schule erblicken dürfen, ein hervorragendes Beispiel bietet.

Aus Triftern (B.-A. Pfarrkirchen) stammt die Figur einer sitzenden Heiligen (Abb. 2). Um 1430 entstanden, bildet sie eine interessante Parallele zu den Seeoner Figuren und hat für unser Museum noch die besondere Bedeutung, die erste gesicherte frühe niederbayerische Arbeit zu sein. Die ikonographische Deutung ist nicht ganz leicht; die Heilige, die verträumt von ihrem Buche aufsieht, setzt ihre Füße auf Wolken, aus denen zwei Engel hervorschauen. Krone (später ergänzt) und Buch lassen vielleicht auf

die heilige Katharina von Alexandrien schließen, bei der auch die Wolken und Engel Erklärung finden könnten. Außerdem könnte man wohl auch an eine Figur aus einer Darstellung der hl. Anna selbst denken. Das ikonographisch ungewöhnliche Motiv hat einen sehr großen künstlerischen Reiz; die psychologische Zartheit der Figur ist verbunden mit dem feierlich hohen Aufbau und der erhaltenen eigenartigen Bemalung (rotes Kleid, weißer, goldgesäumter, blau-gefütterter Mantel) von einzig dastehender Wirkung. Der gleichen Zeit entstammt eine kulturgeschichtlich wichtige Steinskulptur, ein Jüngling in der Tracht um 1430, der in eine Bretzel beißt. Das Relief diente als Hausmarke eines Bäckers in Kaufbeuren und ist eines der frühesten Beispiele einer plastischen Darstellung dieser Gattung. Auch kostümgeschichtlich verdient die Figur besondere Beachtung, vor allem durch die einzeln an das Wams angenestelten Hosenbeine.



Abb. 5. Engelgruppe, in Holz geschnitzt, von Ignatius Günther. Mitte des 18. Jahrhunderts.

Chronologisch reiht sich hier eine Madonnenstatue an (Abb. 3), die als eine Schenkung aus Fein-desland in das Bayerische Nationalmuseum kam. Auf Anregung des als Kriegsfreiwilliger in einem bayerischen Artillerieregiment dienenden Direktors des Metropolitan-Museums in New-York, Dr. Wilhelm Valentiner, erwarben einige Offiziere käuflich die im Freien dem sicheren Untergang ausgesetzte Figur und stifteten sie unserem vaterländischen Institut, in dessen Rahmen sie für die spätgotische Plastik der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein willkommenes Vergleichsobjekt darstellt. Die mit Ausnahme des Oberkörpers des Kindes gut erhaltene Figur stammt aus Hagéville vor Verdun und ist um das Jahr 1460 anzusetzen. Sie ist ein gutes Beispiel für den lothringischen Stil unter burgundischem Einfluß und offenbart in der maßvollen Haltung der Gestalt der Mutter und ihrem Köpfchen bei aller Schlichtheit der durch das körnige Material bedingten Mache große Reize. Zwei weitere Steinskulpturen, beide Reliefs mit alter Bemalung, sind beachtenswert für die lokale Kunstgeschichte: ein Fragment eines hl. Petrus aus Eichstätt, aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und, sehr wichtig als gesicherte Münchner Arbeit, ein hl. Sebastian gegen 1500, der aus der ehemaligen Sebastianskapelle am Anger zu München stammt. Eine erwünschte Bereicherung der bisher im Museum nur in einem Stück vertretenen Tonplastik Unterfrankens brachte die alte bemalte

Tonfigur eines sitzenden Jakobus major aus Amorbach i. O. Als Vermächtnis des Domkapitulars Schreiner in Regensburg, aus dessen Nachlaß die große Maria erworben wurde, erhielt das Museum zwei Relieffiguren des hl. Crispinianus und des hl. Crispinus (Holz, ursprüngliche Fassung), die durch je einen Schuh als Schutzpatrone der Schuhmacher charakterisiert sind. Sie kommen aus der Abensberger Gegend und sind wegen des starken niederbayerischen Einflusses bemerkenswerte Arbeiten für die Regensburger Kunstgeschichte. Von großer Seltenheit sind kleinplastische Werke, wie die vier aus Weißenhorn in Schwaben stammenden Apostelstatuetten, von denen Abb. 4 zwei wiedergibt. Aus Buchholz geschnitzt sind sie durch die vorzügliche Erhaltung der ursprünglichen Bemalung besonders ausgezeichnet und als wahre Kabinettstücke anzusprechen. Sie sind sichere Arbeiten der schwäbischen Schule um 1600 und reihen sich stilistisch Arbeiten des Bodenseegebietes ein. Vermutlich gehören sie dem Kreis des Hans Morigk an. Gleichfalls schwäbisch ist eine kleine Tonpietà, die aus Ichenhausen (Schwaben) stammt. Da gleiche Stücke des 18. Jahrhunderts häufig vorkommen, dürfte es sich um die Replik eines Gnadenbildes handeln. Möglicherweise ist die kleine Gruppe ein Erzeugnis der durch Kleinplastiken bekannten Fabrik Zitzenhausen bei Lindau, von der auch eine kleine Tonstatue des Königs Max durch Schenkung in das Museum kam.





ABB. 6. HAUSALTAR AUS FÜRSTENFELDBRUCK. UM 1760.





Abb. 7. Minerva, Holzstatuette, wohl von Roman Anton Boos.  
Gegen 1800.

Eine Holzstatuette des hl. Konrad mit alter Vergoldung und Bemalung gibt ein gutes Beispiel des späteren süddeutschen Rokokos.

Dem Hauptmeister des Münchner Rokokos, Ignatius Günther (1725–75), darf mit Sicherheit der vorzügliche Engelreigen zugeschrieben werden, von dem Abb. 5 die obersten Figuren vorführt. Die flotte Schnitztechnik hat hier aus der Kenntnis des Kinderkörperchens heraus eine restlos erfreuliche Arbeit geschaffen.

Von kulturgeschichtlichem Interesse ist ein Steinrelief der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts — ein Heiliger erscheint einem arbeitenden Hafner —, da es die Ausstattung einer damaligen

Hafnerwerkstätte gut wiedergibt. Das Relief diente wohl als Haus- und Geschäftsmarke.

Eine der nach verschiedenen Richtungen hin begrüßenswertesten Erwerbungen des Halbjahrs ist ein außerordentlich flott aufgebauter Hausaltar, der aus Bruck stammt. (Abb. 6). Das Mittelbild ist signiert „Schöpf“ und steht in enger Beziehung zu dem von Johann Nepomuk Schöpf gemalten Hochaltarblatt der Hofkirche zu Fürstenfeld (s. Aufleger-Trautmann, die K. Hofkirche zu Fürstenfeld etc. München 1894; Blatt VI). Ebenso geht die Bekrönung des Rahmens mit der Dreifaltigkeitsgruppe auf den Fürstenfelder Hochaltar zurück, während die sonstige Rahmung selbstständig und offenbar später als die Fürstenfelder Arbeit zu setzen ist. Diese wird allgemein zu früh datiert (Kunstdenkmale Oberbayerns S. 456; R. Hoffmann in Deutinger-Specht, Beiträge zur Geschichte usw. des Erzbistums München, Band 9, 1905, S. 225.) Die handschriftliche Chronik des letzten Abtes von Fürstenfeldbruck, Gerhard Führer (Münchner Hof- und Staatsbibl. cod. germ. 3920) bemerkt ausdrücklich, Seite 228: „der prächtige Hochaltar etc. haben ihre Existenz diesem Abt (Alexander 1745–61) zu verdanken.“ Der Maler des Bildes, Johana Nepomuk Schöpf, ist der Sohn des 1702 geborenen Johann Adam Schöpf, sein Geburtsjahr dürfte also schwerlich vor 1725 fallen. Als er 1761 um eine Unterstützung für seinen beabsichtigten Studienaufenthalt in Italien bittet (Kreisarchiv München H. R. fasc. 386 Nr. 310), betont er, daß „ich . . . schon guten Grund in meiner Kunst laut untertänigst meiner dargestellt — und sattsam bekannten Werken geschafft zu haben mich finde.“ Er muß damals schon in Fürstenfeld gemalt haben, und wir können unter Berücksichtigung der Daten und der stilistischen Anzeichen vermuten, daß der Fürstenfelder Hochaltar in den ersten Jahren des 5. Jahrzehnts gefertigt sein dürfte. Die Schnitzereien des Hausaltars, die entwickelter als die des Hochaltars sind, z. B. schon das Wassertropfenmotiv verwerten, können nicht früher als etwa 1760 entstanden sein. Die sehr gute Arbeit gehört sicher der Münchner Schule an, und zwar liegt der Gedanke an Feichtmayer, der in Fürstenfeld stark beschäftigt war, am nächsten. Ob es sich bei dem Bilde, was sehr wahrscheinlich ist, um die ursprüngliche Skizze zum Hochaltarblatt oder um eine wenig veränderte Replik danach handelt, muß dahingestellt bleiben. Die Erwerbung des Hausaltars ist um so begrüßens-



Abb. 8 u. 9. Alabastergruppen. Würzburger Schule. Um 1800.

werter, als gute Altarwerke des 18. Jahrhunderts nur selten auf den Markt kommen und sich ihrer Größe halber auch nur schwer in Museumsräumen unterbringen lassen.

Beglaubigten Werken des kurf. Hofstatuariums Roman Anton Boos (1730–1810) steht die naturfarbene Holzstatuette einer Minerva (Abb. 7) so nahe, daß ihm dieses Modell zu einer großen Figur zugeschrieben werden kann. Sie gibt ein sehr gutes Beispiel der Wandlung zum Zopfstil. Das Museum verdankt die Figur dem jüngst verstorbenen Bildhauer Jos. Glatz, München.

Zwei ruhende allegorische weibliche Figuren aus Alabaster (Abb. 8 u. 9) vertreten gut den in Würzburg besonders gepflegten Klassizismus. Sie stehen Arbeiten Nickels sehr nahe und gehören zu jener Gruppe Würzburger Plastik, die zu dem in Stuttgart und Ludwigsburg tätigen Bildhauer Philipp Jak. Scheffauer Beziehungen hat.

Den spätesten an der Antike erwachsenen Klassizismus vertritt eine Marmorbüste König Ludwigs I. als Kronprinz (von dem Münchner Bildhauer Joseph Kirchmaier |1773–1845| Abb. 10). Sie wurde 1805 in Rom nach dem Leben modelliert und 1808 vollendet. Die Büste zeigt die

respektable Höhe des Könnens einer wenig gewürdigten Stilrichtung und verdient bei der relativ großen Seltenheit von Jugendbildnissen des Königs noch besondere Beachtung.

An Bildern wurden sonst außer einer Kreuzigungsdarstellung in der Art des Hans von Aachen (Geschenk des Herrn Bildhauer Josef Glatz, München) noch verschiedene Skizzen zu Altarblättern der Münchner, Augsburger und Würzburger Schulen des 18. Jahrhunderts erworben. Von diesen Skizzen lassen sich zwei auf den Kreis der Urlaub, eine auf Anton Franz Maulpertsch näher bestimmen. Ferner wurde ein Porträt des Herzogs Eugen v. Leuchtenberg, gemalt von Stieler (1781–1858), erworben (Abb. s. Verst.-Kat. Lepke Nr. 1687 Taf. 26).

Die Abteilung der Hauseinrichtungsgegenstände wurde vermehrt durch eine bemalte Tischplatte, die aus Schloß Zellerreith (in der Nähe von Wasserburg a. I.) erworben wurde. (Abb. 11). Sie ist durch die Wappen der bayerischen Geschlechter Ridler, Leitgeb, Zeller und Pärnpeck als spezifische Arbeit des Innates erwiesen und inschriftlich auf das Jahr 1531 datiert. In der Mitte findet sich eine Landkarte von Ober- und

Niederbayern, die nach Süden, Westen und Norden gegenüber der aventinischen vom Jahre 1523 (s. J. Hartmann, Aventins Karte von Bayern München 1899) erweitert und auch sonst bereichert ist. Da sie Details enthält, die auch die

Türme der Frauenkirche tragen bereits die weltschen Hauben.

Mit der in Saal 30 befindlichen Tischplatte aus Schloß Maxlrain besitzt unser Museum nunmehr zwei verschiedene Beispiele dieses bisher nur



Abb. 10. Marmorbüste König Ludwigs I. von Bayern als Kronprinz.  
Von Joseph Kirchmaier, 1805—1808.

aventinische Karte von 1533 (s. Jahresbericht der Geogr. Gesellsch. München 1898/99 Tafel IV) nicht enthält, so muß eine eigene, bisher nicht bekannte Vorlage vorausgesetzt werden, wenn wir nicht dem Maler selbst vielleicht diese Fortschritte zuerkennen dürfen. Jedenfalls kannte er München aus eigener Anschauung, denn die

in wenigen Exemplaren bekannten Einrichtungsgegenstandes. Da zusammen mit der 1575 datierten Platte des Museums in Neumarkt (s. Kunstdenkmäler der Oberpfalz Heft XVII S. 69f.) kein Landesteil so viele bemalte Tischplatten geliefert hat wie Bayern, so dürfen wir auch in dieser Gattung, wie es von den geätzten Stein-





Abb. 11. Bemalte Tischplatte. Aus Schloß Zellerreith bei Wasserburg a. I. Um 1531.

tischen bekannt ist, ein spezifisch bayerisches Erzeugnis sehen. Neben der Wichtigkeit für die Landes- und Kulturgeschichte tritt die Bedeutung der etwas handwerklichen — aber doch tüchtigen, dekorativ wirksamen Bemalung der Randleisten mit figürlichen Darstellungen aus dem täglichen Leben, Jagd- und Badeszenen, zurück. Diese dürften auf graphische Vorbilder zurückzuführen sein, doch fehlen noch unmittelbare Anhaltspunkte.

Die Sammlung der Edelmetalle kann mehrere Erwerbungen von Bedeutung aufweisen. Zeitlich an der Spitze steht der silbergetriebene, vergoldete Schalenboden mit Fischer- und Jagdszenen,

gezeichnet H. G. 1572 (Abb. 12). Wie es diesem technisch vollendeten Prachtstück der Nürnberger Goldschmiedekunst gebührt, wird es demnächst eine ausführliche Würdigung an dieser Stelle erfahren. Die Lösung der alten Streitfrage, ob das Monogramm in Hans Gar aufzulösen ist, dürfte an diesem Stück seine endgültige Erledigung erfahren können.

Wenig später ist die getriebene Silberplatte mit der Szene am Brunnen anzusetzen (Abb. 13). Nicht gezeichnet, bietet ihre genaue Einordnung in die süddeutsche Kunst Schwierigkeiten. Eine bei aller Klein- und Feinarbeit doch merkwürdige Nüchternheit, vor allem in der Behandlung





ABB. 12. SCHALENBODEN. SILBER VERGOLDET. NÜRNBERGER ARBEIT. SIGNIERT H. G. 1572.

des Vegetabilischen, läßt Augsburg wenig wahrscheinlich erscheinen und weist auf Nürnberg hin, wo auch für ähnliche italienische Einflüsse sich Parallelercheinungen, wie etwa bei dem Meister J. S. von 1592, nachweisen lassen. Schwer sind für Nürnberg nur die aller Architektur entbehrenden etwas allzu schematischen Bergzüge des Hintergrundes zu belegen.

graphische Bedeutung tritt neben der stilistischen — ohne die Marken würde die äußerst vorgeschrittene Ornamentik eine bedeutend spätere Entstehungszeit wahrscheinlich machen — und der künstlerischen zurück. Vor allem glücklich in dem Aufbau und den Verhältnissen — man vergleiche, wie über der schweren Fußpartie der Leuchter der schlanke Schaft empor-



Abb. 13. Silberplatte. Nürnberger Arbeit. Gegen 1600.

Sicher Nürnbergisch sind zwei silbergetriebene Appliken, Maria und Johannes, um 1600.

Sowohl in künstlerischer wie kunstgeschichtlicher Hinsicht ist als die erfreulichste Erwerbung an Edelmetallen die Garnitur eines Hausaltars — ein Kruzifix und zwei Leuchter (Abb. 14) — zu bezeichnen, die durch die mehrfachen Marken als Arbeiten des Münchner Meisters Bernhard Peter (1614–1640) belegt sind. Das bisher bekannte Werk dieses für Arbeiten der „Reichen Kapelle“ in München mehrfach tätigen Meisters (s. M. Frankenburger, die Alt-Münchner Goldschmiedekunst S. 166, 344 ff. Abb. 68) wird durch diesen Fund fast verdoppelt. Aber diese bio-

wächst — zeigen sich in der Ziselierung des Gusses ungewöhnliche Feinheiten, wie sie an den Werken des Meisters in der „Reichen Kapelle“ kaum besser zu finden sind.

Der Verein der bayerischen Kunstfreunde (Museumsverein) überwies in außerordentlich dankenswerter Weise als Leihgabe eine silbervergoldete Prachtmonstranz (Abb. 15) des Hauptmeisters der späten Münchner Barocke Franz Kessler (Meister 1664–1717; s. Frankenburger a. a. O. S. 178 ff. 368 ff.; die Monstranz war F. nicht bekannt). Das für seine Zeit sehr charakteristische, wenn auch rein künstlerisch betrachtet nicht einwandfreie Werk verwertet das da-

mals beliebte Motiv der Wurzel Jesse. In unserem Museum ist die von der historischen Abteilung der „Münchner Gewerbeschau 1912“ her bekannte Monstranz das erste spätere Beispiel dieses Kirchengeschmückes, und sie vertritt den Meister würdiger als die bisher vorhandenen, nur wenig umfangreichen und mehr der Kategorie der Gürtlerarbeiten zuzurechnenden Werke. Eine der nicht häufigen Regensburgsburger Arbeiten ist das flotte silbervergoldete Trink-

Wappen, um 1700; ein vornehmer Augsburger Krug um 1720 und eine silberne Kaffeekanne von dem Münchner Meister Johann Benno Canzler, gest. 1773, die mit ihren gezogenen Rokoko-

formen ein treffliches Beispiel tüchtiger Handfertigkeit darstellt.

Von den neuerworbenen Arbeiten in unedlem Metall sei zunächst der Waffen gedacht, und zwar zweier Schwertklingen aus der Zeit von 1050—1200 und eines mit Trophäen in Messing-



Abb. 14. Kruzifix und Leuchter, Silber vergoldet. Von Meister Bernhard Peter in München (1614—1640).

gefäß eines Postreiters um 1760 (Abb. s. Verst.-Kat. Lepke Nr. 1692 Tafel IV).

Ferner wurden erworben: ein silbervergoldeter, graviert Anhängen mit religiösen Darstellungen, deutsch, Frühzeit des 16. Jahrhunderts; zwei Maserbecher mit Fassung und dem bayerischen

guß sehr hübsch dekorierten Pulverhorns um 1800. Das größte Interesse in dieser Gruppe beanspruchen wohl ein paar primitive Steigbügel, die bei Waiding B.-A. Deggendorf ausgegraben wurden und durch Vermittlung des K. Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale





Abb. 15. Monstranz, Silber, teilweise vergoldet. Von Meister Franz Kessler in München (1664–1717).

und Altertümer Bayerns erworben werden konnten. Sie zeigen eine noch an den alten Ledersteigbügel erinnernde Schlingenform (Vgl. Zschille-Forrer, Die Steigbügel in ihrer Formenentwicklung Tafel I, 19, 19a und 19b), die auf das hohe Mittelalter hinweist. Bei der primitiven Schmiedetechnik der beiden Bügel ist jedoch keineswegs

ausgeschlossen, daß es sich um das längere Fortleben eines älteren Typs handelt; doch dürften sie kaum später als um 1400 anzusetzen sein. Jedenfalls sind die beiden gut erhaltenen Stücke gerade wegen der Seltenheit des Typus eine willkommene Ergänzung der ohnedies an Reitzug nicht sehr reichen Sammlung.



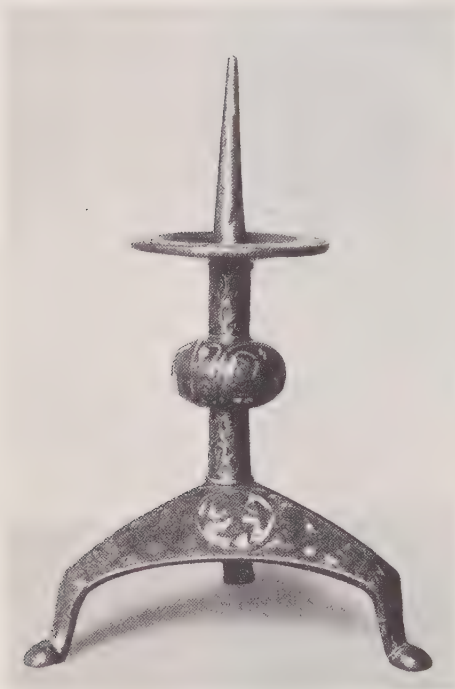


Abb. 16. Leuchter, Kupfer emailliert. Limousiner Arbeit des 13. Jahrhunderts.

Die Abteilung der unedlen Metalle wurde im übrigen bereichert durch einen kupfervergoldeten, emaillierten Leuchter mit Reliefarbeit (Abb. 16). Die Fußbildung mit Löwenmäulern unter drei Trapezflächen ist identisch mit jener an dem großen Altarleuchterpaar, das aus St. Gangolf in Bamberg in das Museum gekommen ist (Kat. V Nr. 242/43). Es ist eine Limousiner Arbeit des 13. Jhs., typisch durch die Reliefarbeit und die regellos im Grunde verstreuten bunten Punkte. Etwas ungewöhnlicher ist die Dekorierung des Knaufes mit Tieren, bei unserem Exemplar je einem Vogel in einem Kreise. Eine hochgebaute Messingkanne mit Drachenhaken vertritt gut den spätgotischen Gelbguß, als dessen Hauptstätte für Süddeutschland Nürnberg in Betracht kommt.

Zwei kupfervergoldete Beschläge, ein Lamm Gottes und ein Stier, gehören dem 18. Jhd. an. Die Sammlung italienischer Bronzen dankt eine Vermehrung der Güte des † Herrn Professors Joseph Flossmann in München, der ein im Gusse

ausgezeichnetes, durch Bruch aber etwas beschädigtes Exemplar der bei W. Bode, die italienischen Bronzestatuetten etc., Band III Tafel CCXXVII abgebildeten weiblichen allegorischen Figuren überwies (Abb. 17). Ob wir es mit einem florentinischen oder venezianischen Werk vom Ende des 16. Jahrhunderts zu tun haben, läßt sich z. Zt. nicht ohne weiteres feststellen. Letzteres erscheint wahrscheinlicher.

Die deutschen Bronzegüsse wurden vermehrt durch ein Allianzwappen Rotenburgischer Patrizier, eine vermutlich Nürnberger Arbeit des 17. Jahrhunderts, und einen charakteristischen Brunnenausguß in Form eines Delphins aus der Zeit von 1700 bis 1720.

An Plaketten konnten erworben werden von Werken Flötners Bleiabgüsse der Taufe Christi und der Schande Noahs und ein Bronzeabguß



Abb. 17. Bronzestatuetten, venezianische Arbeit. Ende des 16. Jahrhunderts.

der Temperantia; ferner eine Justitia von Hans Peißer, deutsch, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Bronze (das ovale Exemplar ist größer, kleiner und etwas vereinfachter als das im Hofmuseum zu Wien befindliche, siehe J. von Schlosser, Werke der Kleinplastik etc. I. Band, Tafel XC,5); ein Christus als Schmerzensmann, deutsch, Ende des 16. Jahrhunderts, Bronze (s. W. Vöge, die deutschen Bildwerke etc. Nr. 817). An Zinngeräten sind zwei, bei Ludwigshafen gefundene Löffel des 17. Jahrhunderts und eine schwäbische Schmiedezunftkanne des späten 18. Jahrhunderts zu nennen.

Ein sehr hübsch graviertes Bügeleisen vom Jahre 1771 leitet zu den Geräten über, von denen ferner ein süd-deutsches Messer des 18. Jahrhunderts (Geschenk des Herrn Sekretärs Max Birzer, München) und ein Aderlaßschnapper vom Jahre

1787 (Geschenk des Herrn Wassenecker, München) in Zuwachs kamen.

Die Uhrensammlung wurde ergänzt durch eine Marienuhr, süddeutsche, wohl Straßburger Arbeit des späten 17. Jahrhunderts, deren charakteristischer Typus bisher im Museum noch nicht vertreten war, eine Standuhr mit Schildpattauflagen und silbernem Kruzifix von dem Münchner Meister Dorburg aus der Zeit um 1725 und eine Reiseuhr mit reichem silbergetriebenen Gehäuse mit der Darstellung des Opfers der Iphigenie; das Werk ist eine Arbeit des Friedberger Meisters Heinrich Eckhart aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Eine einfache, aber geschmackvolle Wanduhr,



Abb. 18 Zeitberechnungs-Diagramm. Signiert: Erasmus Habermel Fecit 1580.

überwiesen von der K. Staatsschuldenverwaltung, von dem Münchner Meister Johann Martin Arzt vertritt die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert.

Einschlägig ist hier auch noch eine steinerne Sonnenuhr von 1690.

In diesem Zusammenhang sei auch noch zweier Instrumente gedacht, die aus dem Kunsthandel erworben werden konnten und ihrer Seltenheit halber eine etwas ausführlichere Besprechung erhalten sollen.

Das eine ist ein Zeitberechnungsdiagramm (Abb. 18), das „Erasmus Habermel Fecit 1580“ bezeichnet ist. Das feuervergoldete Instrument (143 zu 113 mm) trägt auf der Vorderseite eine nach ent-



Abb. 1. Vermessungsinstrument, wohl ebenfalls von Erasmus Habermel. Um 1580.

gegenüberstehenden Ziffern als Zeiger ausgestattete kreisförmige Scheibe, die mit den Bildern von Sonne und Mond und mit der planisphärischen Darstellung der mitteleuropäischen Erdhälfte graviert ist. Der Erdumfang ist mit 5400 deutschen Meilen angegeben. Nach Einstellung der Scheibe konnte der Sonnenstand und das Verbleiben der Tag- und Nachtstunden der wärschen oder böhmischen Uhr bestimmt werden. Die Rückseite zeigt rechts eine Umrechnungsstafel der Längengrade der Erde in deutsche Meilen, links einen Rahmenschieber zur Bestimmung von Gestirnhöhen und des Sonnenstandes und außer der Dauerung und Messerkreiszeichnung auch Wappen und Beschriftungen „Franciscus Tidman's Forchviensis“. Der Mediziner Doktor Franciscus aus Forch scheint

zu den Gelehrten am Hofe Rudolfs II. gehört zu haben. Der mathematisch-physikalische Salon in Dresden besitzt eine ebenfalls für Dr. Franciscus von Erasmus Habermel gearbeitete prachtvolle Auftrag-Bussole und ein dem vorliegenden fast gleich großes (110 zu 86 mm), mit den beiden selben Namen bezeichnetes Zeitberechnungsdiagramm von 1586. Von Erasmus Habermel, dem eine Reihe ausgezeichnete Instrumente zu verdanken ist, deren exakt gearbeitete Teilungen auf schon fein ausgebildete Teilmaschinen schließen lassen, ist bisher nur bekannt geworden, daß er um 1585 bis nach 1600 in Prag eine Werkstätte besaß, und als „geometrischer Instrumentenmacher“ auch für Tycho Brahe tätig war. Er scheint jedoch süddeutscher Herkunft zu sein.

Aus dem Kunsthandel wurde ferner ein astro-

logisch-medizinisches Scheibeninstrument der Zeit um 1600 erworben, das zwar keinen Meisternamen trägt, aber ebenfalls als Arbeit des Erasmus Habermel angesprochen werden kann (Abb. 19). Die Vorderseite des Instrumentes (D = 144 mm) dient der Beobachtung des Krankheitsverlaufes mit seinen Krisen und Beeinflussungen. Die Scheibe gibt 16 „Dies Medizinales“ an, die Regula befindet sich beim „Prinzipium Morbi“ und ist auf einer mit den zweimal zwölf Stunden der ganzen Uhr geteilten größeren Scheibe beweglich. Bei ähnlichen Instrumenten von gleicher Hand im mathematisch-physikalischen Salon in Dresden und im Germanischen Museum zu Nürnberg ist die Regula auf den Zeichen des Tierkreises beweglich, ebenso auf



der beweglichen Tafel bei Apian, Astronomicum Caesareum, die sonst fast völlig der Vorderseite unseres Instrumentes entspricht und vielleicht diesem zum Vorbild gedient hat. Dort kann auch Näheres über den Gebrauch dieser Instrumente nachgelesen werden. Die Rückseite diente vor allem der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Mond und Planetenörtern und des Einflusses dieser Konstellationen auf den Menschen. Der siderische Mondumlauf ist mit 28 Tagen angegeben. Das Instrument ist, abgesehen von seinen Beziehungen zu Apian, eine wertvolle Parallele zu der etwa gleichzeitigen iatro-mathematischen Uhr, die das Nationalmuseum unter seinen alten Beständen verwahrt. Vergl. Katalog der Uhrensammlung des Bayerischen Nationalmuseums Nr. 33 bei Bassermann-Jordan „Die Geschichte der Räderuhr“.

Der Keramik-Abteilung konnten zwei frühe wertvolle Stücke zugeführt werden; ein leider fragmentierter frühislamischer (8.—10. Jahrhundert) Topf in kobaltblau irisierender Glasur mit Palmettenornament, der aus Raqqa stammt (Geschenk des Herrn Dr. Berliner, München), und eine seltene, prachtvoll erhaltene Gesichtsurne aus Augsburg (Abb. 20). Ein ähnliches, nicht



Abb. 20. Gesichtsurne, Ton. Aus Augsburg. Um 1400.



Abb. 21. Dame mit Fiaschetto. Nymphenb. Porzellan.  
Modell v. Franz Anton Pustelli.

so gut erhaltenes Stück befindet sich im Mährischen Landes-Museum in Brünn (s. Kunst und Kunsthandwerk 1910 S. 66 f.). Das Material ist der gleiche graphitierte geglättete Ton. Unser Exemplar zeigt beidseitig das gleiche Gesicht, und die Mündung ist im Fünfpäß gebildet; es dürfte noch eher dem 14. als dem 15. Jahrhundert entstammen. Eine Verwendung als Trinkgefäß ist bei der Gestaltung der Mündung ausgeschlossen; wozu das Gefäß aber gedient haben kann, hat sich noch nicht ermitteln lassen. Von den Porzellan-Erwerbungen gebührt bei weitem der Vorrang den beiden Modellen Pustellis, die in Ergänzung unserer reichhaltigen Sammlung erworben werden konnten. Keine Reproduktion kann von dem Reiz der Bewegung und der Feinheit des Lichtspiels der unbeeinträchtigten Ausformung der Dame mit dem Fias-



chetto (Abb. 21) eine Vorstellung geben. Vom gleichen großen Künstler stammt der bemalte Chinesenknabe, das Serpent blasend. Die Nymphenburger Fabrik ist weiterhin durch Gefäße vertreten, von denen eine Teekanne mit reicher Bemalung und ein früher Leuchter hervorgehoben seien. Von Arbeiten der anderen bayerischen Fabriken kamen in Zuwachs ein Schaumlöffel (Geschenk des Herrn Kommerzienrats Adolf Steinharter, München), ein Putto aus Frankenthal und aus Ansbach, außerdem zwei Tassen und eine Schale mit sehr feiner Bemalung, ferner an Figuren: ein unbemalter Bajazzo, eine bemalte Kindergruppe und ein Apollo (Geschenk des Herrn Antiquars A. S. Drey, München); es sind das in der Modellierung etwas unbeholfene, aber sehr charakteristische Arbeiten.

Als Ergänzung einer im Museum noch nicht sehr zahlreich vertretenen bayerischen Fabrik wurden charakteristische Proben der figürlichen Dammer Plastik erworben, Ausformungen nach Höchster Modellen in sogen. Steingutmasse. Einen erheblichen Zuwachs namentlich an Figuren erhielt die Porzellansammlung durch ein Vermächtnis des Herrn Hugo von Hirsch auf Gereut. Außer weniger bedeutenden Ergänzungen für die alten bayerischen Manufakturen sind daraus namentlich Erzeugnisse von Höchst, Meißen, Gera, Kloster Veilsdorf und Limbach hervorzuheben. Von den bayerischen Fayencefabriken sind unter den Neuerwerbungen vertreten: Nürnberg mit einer Henkelvase von Kordenbusch, einem Tintenfaß, beide mit blauem Dekor, und einem Teller mit goldgehöhter Blaumalerei; Friedberg bei



Abb. 22. Wandbrunnen in bunter Hafnerkeramik. Von 1605.  
Aus Erharting bei Mühlendorf.

Augsburg mit einer kleinen Schale, Bayreuth mit einer Kanne. Einige andere Gebrauchsgeräte mit verschiedenem Dekor sind meist schwäbischer, unbestimmter Provenienz. Ein Blumentopf in Gestalt eines Kapuziners ist eine originelle Arbeit aus Niederbayern aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts; vermutlich stammt sie ebenso wie ein weißblauer Apothekertopf aus dem sogen. Kröning, in dem die Hafnerei als Hausindustrie lange Zeit blühte. Ein besonders interessantes, schon durch die Größe wirkungsvolles Stück bereicherte die Abteilung der bunten Hafnerkeramik. Es ist ein Wandbrunnen aus einem ehemals wohl herrschaftlichen Hause in Erharting bei Mühlendorf (Abb. 22). Die Nische stellt in etwas primitiver Blaumalerei Christus und die Samariterin am Brunnen

dar, ähnlich wie ein vor Jahren erworbene fragmentarisches Nischenstück. Der Hauptreiz des Brunnens liegt aber in der reichen Nischenumrahmung von bunt glasierten Pilastern und dem reliefierten Becken, in dem sich sogar noch die alte Ablaufvorrichtung fand. Der Brunnen ist mit den Buchstaben T N 1605 bezeichnet. Vorerst wird es noch eine offene Frage bleiben müssen, ob wir in dem Wandbrunnen einen Import aus Salzburg annehmen dürfen oder eine heimische Arbeit des Innerts — vielleicht Wasserburgs —, das sich als eine reiche Fundgrube glasierter und unglasierter Tonbildwerke des 16. Jahrhunderts erwiesen hat. (Vergl. Halm, Oberbayerische Tonreliefs in der „Zeitschrift für Christliche Kunst“ XXIII [1910] S. 113). Eine braune unglasierte Ofenkachel aus Franken,

gegen 1500, zeigt eine interessante Darstellung Karls des Großen in Hochrelief.

Herrn Dr. med. Ludwig Stein in Kreuznach verdanken wir ein hübsch dekoriertes Weinfäßchen in rheinischem Steinzeug mit dem Wappen von Pfalz-Zweibrücken, gegen 1600. Ein zweites ähnliches Stück mit einfacherem Dekor, aber origineller Grundform wurde käuflich erworben.

Sehr bemerkenswert ist eine Fayenceplatte mit durchbrochenem Rand mit dem Wappen des Bischofs von Bamberg und Würzburg, Johann Christoph von Aschhausen, 1617—1622, die alpenländischer oder böhmischer Provenienz ist (Abb. in dem Verst.-Kat. Dorotheum, Wien, 2467 Nr. 343).

Auch die Gläserammlung erhielt einige wertvolle Zugänge. Neben verschiedenen Pokalen und Bechern mit teilweise reichem Schliß, mit bayerischen Klosterwappen usw. (darunter Geschenke des Herrn Oberstabsarzts Dr. Daffner, München) ist besonders bemerkenswert eine blaue flache Glasschale (Abb. 23) mit dem Wappen des Kurfürsten von Cöln, eines bayerischen Prinzen, in der Mitte. Auf dem Rande erscheinen die Wappen seiner geistlichen Fürstentümer von 1610. Ein hervorragendes Werk des reichen Tiefschnittes stellt ein Glaspokal des Gottlieb Theophilus von Tucher (1662—1742) dar, der außer dem von Trophäen umrahmten Wappen die Tuchersche Besitzung Winterstein zeigt und durch Chronogramme auf das Jahr 1719 datiert ist. Als Meister des Pokals ist der wenig bekannte Nürnberger Killinger durch die wie stets nur mit dem Diamant geritzte In-

schrift: Killinger fec. Norib. gesichert, der die Glasschneidekunst in Nürnberg bis tief in das 18. Jahrhundert hinein aufrechterhielt. Ein ebenfalls signierter Pokal dieses Meisters mit Nürnberger Patrizierwappen im Bayerischen Nationalmuseum zeigt genau dieselbe Art des Dekors mit

Schriftbändern, Zweigen, Trophäen u. ä. und dieselben technischen Ausdrucksmittel. Unter den einfacheren Gebrauchsgegenständen aus Glas ist eine originelle Ständerlampe in der Form der süd-tiroler sogenannten „Pustertaler“ Messinglampen, vermutlich eine Venezianer Arbeit des 18. Jahrhunderts, hervorzuheben.

Die Stoffmuster-sammlung wurde vermehrt durch zwei Stücke eines großgemusterten Samtes auf goldbahndurchwirktem Seidengrund, vermutlich deut-

sches oder österreichisches Fabrikat aus der Mitte des 18. Jahrhunderts; die Spitzensammlung durch ein vollständig erhaltenes großes Leinentuch mit Besatz von oberitalienischer Reticella um 1600. Das Stück wurde aus Aleppo erworben und liefert wieder ein interessantes Zeugnis alter Handelsbeziehungen.

Eine aus mehreren hundert Stücken bestehende höchst wertvolle Sammlung von Posamenten des 16. bis 19. Jahrhunderts überwies auf Ansuchen der K. Direktion der Bayerische Kunstgewerbeverein. Sie entstammt der Sammlung Spengel und enthält hauptsächlich vorbildliche Exemplare von Quasten, Borten und Fransen. Einige Hauptstücke sind abgebildet in „Kunst und Handwerk“ 1914, Heft 8.

Einer Neuerwerbung gleich zu achten sind die



Abb. 23. Glasteller mit Wappen des Kurfürsten Ernst von Köln. Um 1610.



Abb. 24. Wams und Hosen von Herzog Philipp Ludwig, gestorben 1614.

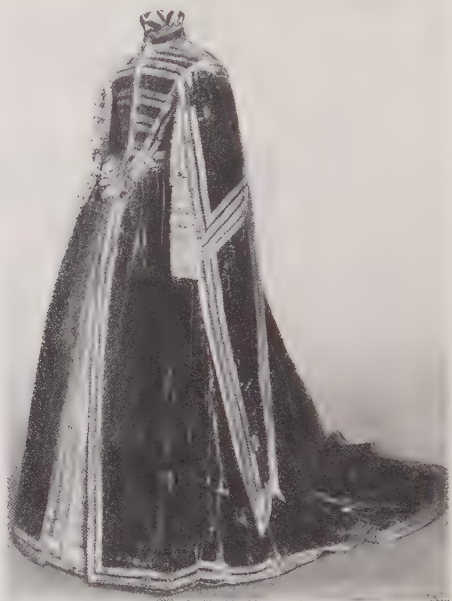


Abb. 25. Unter- u. Oberkleid der Pfalzgräfin Dorothea Sabina, gestorben 1598.

in der Konservierungsanstalt des K. Generalkonservatoriums restaurierten und neu aufgestellten fürstlichen Gewänder aus der Lauinger Gruft (Abb. 24 u. 25 und a. „Das Bayerland“ 1914 Nr. 31, Seite 603 ff.). Das Museum besitzt nunmehr an Kostümen aus diesem Funde je zwei vollständige Herren-, Damen- und Kinderkleider, wozu noch einzelne Kleiderstücke kommen, und dürfte von keiner anderen Sammlung an Reichtum an Renaissancegewändern übertroffen werden. Die Sammlung von Lederarbeiten vermehrte sich durch eine runde Hostienbüchse der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und zwei süddeutsche Bucheinbände, eines mit dem Benediktbeurer Wappen in Blinddruck, um 1700, und ein Maroquinband mit zierlicher Vergoldung gegen 1800.

Angereicht sei hier ein mehrfarbiger Pergamentband mit Goldflettenpressung, München um 1680. An Musikinstrumenten wurde erworben ein Cello von Georg Amann, Augsburg, vom Jahre 1696. Eine Anzahl bäuerlicher Gerätschaften wurde für die Ausstattung der Bauernstuben bestimmt. Außer den bereits genannten Stiftern bedachten das Museum mit Gaben Frau Dr. Kayser, Mün-

chen, Herr Malermeister Max Klaus, München, Herr Antiquar Leopold Stern, München, und Herr Dr. Rosenbaum, München. Allen Gebern sei auch hier der geziemende Dank der Direktion ausgesprochen.

## STÄDTISCHE SAMMLUNGEN IN HEIDELBERG. 1913

Von den Neuerwerbungen des Jahres 1913 sind hervorzuheben:

Abteilung Gemälde: A. Feuerbach: Bildnis seiner Stiefmutter Henriette Feuerbach, gemalt 1867. C. Happel: Selbstporträt von 1844, das Picknick im Walde (Abb. 1) und zahlreiche Skizzen. G. Ph. Schmitt: Miniatur auf Holz, Damenporträt mit landschaftlichem Hintergrund aus Heidelberg, gemalt 1832.

Abteilung Handzeichnungen und Stiche Aquarellierte Federzeichnung, H. Saftleben zugeschrieben ca. 1670, Stadt und Brücke von Heidelberg darstellend. Walpergen: Heidelberger Brückenplatz, Aquarell um 1803. 16 Bleistiftzeichnungen, Schloß und Stadt Heidelberg, Originale





Abb. 1. Ölgemälde von C. Happel (geb. 1819 in Heidelberg): Picknick im Walde.

von Walter für das Wagnersche Steindruckalbum um 1840. Karl Franz van Douven: Große aquarellierte Federzeichnung, Rheinansicht von Mannheim mit reicher Figurenstaffage, auf dem Rheine die kurfürstlichen Lustjachten in voller Fahrt, ca. 1730. 18 Originalpläne zu Pfälzer Bauten des 18. Jahrhunderts von Egel, Pigage, Rabaliatti usw., meist zu Mannheimer Bauten, darunter von der Innendekoration der Jesuitenkirche, vom Mühlauer Schloßchen usw. Friedrich III. von der Pfalz und seine erste Gemahlin Marie, Kupferstiche vor der Schrift von 1566. Elisabeth Charlotte von der Pfalz, Herzogin von Orléans zu Pferde und dieselbe mit Gemahl in Trauerkleidung, Kupferstiche aus Bonnart.

Abteilung Möbel: Fassadenschrank (17. Jahrh.) in Nußbaum. Höhe: 242 cm, Breite: 224 cm (Abb. 2). Barocktruhe aus Eichenholz mit erhabenen figürlichen Darstellungen, eine Weinlese versinnbildlichend. Höhe: 52 cm, Breite

173 cm. Vergoldeter und geschnitzter Rokoko-spiegel mit Lichtarmen aus Goldbronze, süddeutscher Provenienz. Höhe: 97, Breite: 48 cm.

Abteilung Porzellan: Manufaktur Frankenthal: Der Ochsenmetzger, bemaltes Figürchen auf Rocaillesockel, bisher unbekanntes Modell von Lanz, Löwenmarke in blau unter der Glasur. Höhe: 14,5 cm (Abb. 3). Tanzender Chinese mit Laute. Bemalt. Marke CT. Höhe 10 cm. Chinese an einen Zaun angelehnt die Laute spielend. Bemalt. Höhe: 9,8 cm. 2 weiße Gärtnerfiguren in Zeittracht. Marke CT mit 75, eingeritzt M1. Höhe: 10,5 und 12 cm. 2 Salz-fäßchen, je 2 Schalen, auf denen in der Mitte ein Knabe im Zeitkostüm sitzt. Bemalt. Marke CT VIII in blau, SC. eingeritzt, in Gold 70. Höhe: 11 cm, Breite: 10 cm. Komplette Tasse mit braunen Camaieu-Landschaften und bunten Streublumen, Obertasse mit aus roten Rosen und Goldblättern gebildetem Monogramm D. 2 Teller in Flechtmuster, geflochtenem und



Abb. 2. Fassadenschrank. Nußbaum. 1. Hälfte d. 17. Jhs.



Abb. 3. Der Ochsenmetzger. Frankenthaler Porzellanfigur. Löwenmarke. H. 14,5 cm.

durchbrochenem Rande mit Streublumen. 2 große Platten mit bunten indianischen Blumen (Durchmesser: 31 cm), alles mit der CT-Markierung in Blau unter der Glasur. Manufaktur Ludwigsburg:

Große Gruppe der Wahrsager. Bemalt. Marke: die zwei verflochtenen C in Schwarz unter der Glasur, eingeritzt 4. Höhe: 20,5, Breite 12,5 cm. Abteilung Fayencen: Manufaktur Mosbach: Dejeuner bestehend in Platte, 2 Tassen, Milchkanne, Kaffeekanne und Zuckerdose. Bemalt mit blauen, äußerst feinen Blumenarrangements. Henkel und Ausgüsse, wie auch die Zuckerschale mit Relieferungen verziert. Als Knauf der Kannendeckel dienen Rosen mit Blättern. Die ganze Form wie auch die Malerei geht völlig mit frühen Erzeugnissen der Frankenthaler Porzellanmanufaktur überein, so daß selbst daran gedacht werden muß, ob nicht dies Werkstück in Frankenthal selbst oder noch in Straßburg entstanden ist. Die Art der Malerei ist sehr der Kunst des 1756 in Frankenthal nachweisbaren Riehl verwandt. Länge der Platte: 27,5 cm, Breite 22 cm. Höchste Höhe (Kaffeekanne) 13 cm. 4 Teller mit geschweiftem Rand, im Fond bunte Landschaften. Marke: CT in Schwarz unter der Glasur. Spülkump mit derselben Malerei und Marke. Breite 16 cm. Höhe: 9 cm. Durchbrochenes Körbchen, Louis XVI-Epoche. Blau und gelb gehöht. Marke CT mit 3 in Schwarz. Höhe: 7 cm. 2 Becher, klassizistische Form, blaubemalter Sockel, am oberen Rande ein grüner Eichenkranz. Höhe: 15 cm. Teller mit Eichenkranz bemalt, den Fond füllt ein W in Schwarzbraun aus. Marke CT. Blumenjardiniere mit grünen Streublümchen. Marke CT. Höhe: 8,5, Breite: 17 cm. Bierkrug mit Zinndeckel und Fuß. Bemalt mit bunter Landschaft, die sich aus in leuchtenden Farben gegebenem Rocaille heraushebt. Darüber in Schwarz der Name des Bestellers: Christian Gottlob Gmehlin. Höhe: 14,5 cm. Breite: 10 cm. Zierkännchen in Form einer Wasserkaraffe. Bunt bemalt und reliefiert, ganz in der Art der Blumenmalerei von Straßburg und Niederweiler. Bez. CT I. Höhe: 12 cm. Von der seltenen Manufaktur Baden-Baden, die mit dem badischen Wappen signierte, konnte gleichfalls eine große Platte mit bunter Blumenmalerei erworben werden.

Abteilung Plastiken: Porträtbüste auf Sockel in Ton von Conrad Linck um 1780. Modell für eine Frankenthaler Ausformung. Ähnlich der ausgeführten Carl Theodor-Büste in Biskuit mit glasiertem Sockel in unserer Porzellansammlung. Höhe: 29 cm. Statue in Lindenholz, den H. Joseph darstellend, um 1720 aus der Umgebung von Wiesloch stammend. „David die Harfe spielend“, polychromierte Statue aus Linden-

holz um 1720. Stand früher auf der Orgel der Heiliggeistkirche (kathol. Teil) in Heidelberg.

Abteilung Edelmetall: Silbernes Anhängerkreuz mit Crucifixus in gotischen Formen, gefunden in Hirschhorn. Höhe: 10, Breite: 6 cm.

Abteilung Kostüme: Brokatseidener Kinderfrack in kupferfarbenem Stoff mit ziselierten und vergoldeten Knöpfen. Brokatweste, grauer Fond und Silberarabesken mit bunten Blumen, stammt aus Mannheim. Damenkostüm um 1780, Empirekostüm und Biedermeierkostüm mit Zubehör aus einer Heidelberger Familie.

Ausgrabungen: Die Ausgrabungen an der Michaelsbasilika auf dem Heiligenberg wurden unter Freilegung der Westfront fortgesetzt. An beachtenswerten Kleinfunden, die den Sammlungen bisher einverleibt werden konnten, ist zu nennen ein kleiner romanischer Weihwasser-

kessel in Bronze und ein ruhender romanischer Markuslöwe in Bronze auf ehemals mit Emaille eingelegetem Sockel, von einem Buchbeschlag stammend.

Sonderausstellung: Vom 15. Mai bis 15. Juni wurde in den Räumen der Sammlungen im Verein mit der ophthalmologischen Gesellschaft eine Ausstellung „Die Brille“ veranstaltet, die die Entwicklung des Augenglases von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart veranschaulichte und auch durch die zahlreichen kunstgewerblich interessanten vorgeführten Arbeiten, vor allem aus der Sammlung von Pflugk in Dresden, Beachtung fand, während die bedeutende Sammlung des Herrn Geheimrat Prof. Dr. Greeff in Berlin mehr die wissenschaftliche Seite vertrat. Ein Führer zu dieser Ausstellung wurde von Geheimrat Professor Dr. Greeff verfaßt.

K. Lohmeyer.







MÜNCHNER JAHRBUCH  
DER BILDENDEN KUNST  
UNTER LEITUNG VON GEORG HABICH  
HEINRICH WÖLFFLIN UND PAUL WOLTERS  
HERAUSGEGEBEN VON  
LUDWIG VON BUERKEL

III. VIERTELJAHR SHEFT  
1914—1915

OFFIZIELLES ORGAN D. BAYERISCHEN  
VEREINS D. KUNSTFREUNDE (MUSEUMS-  
VEREIN) UND DER MÜNCHNER KUNST-  
WISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY, MÜNCHEN

## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Wilhelm Schmidt †	
Buschor, E., Die Oxforder Niobe. Mit 10 Abbildungen . . . . .	191—206
Feigel, A., S. Anna im Wochenbett. Mit 2 Abbildungen . . . . .	207—211
Habich, Georg, Über zwei Bildnisse Ottheinrichs von der Pfalz. II. Stein- medaillon von Hans Daucher. Mit 12 Abbildungen . . . . .	212—223
Oldenbourg, Rudolf, Studien zu van Dyck. Mit 12 Abbildungen . . . .	224—240
Berichte:	
Sitzungen der kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München 1913—15 .	241—254



## WILHELM SCHMIDT †

GEBOREN 18. JULI 1842 IN BIRKENFELD, GESTORBEN IN DIESSEN a/A., 15. JULI 1915

Mit Wilhelm Schmidt verliert die deutsche Kunstwissenschaft eine stillwirkende Persönlichkeit, deren Gaben unvergessen bleiben werden.

Wie Wilhelm Schmidt immer bedacht war, äußerlich möglichst unbemerkt zu bleiben, so kannte er auch nicht das ehrgeizige Ziel, mit großen Werken Sensation zu erregen. Durch und durch Forschernatur, war es sein Genügen, die Resultate seiner scharfen kritischen Beobachtungsgabe anderen mitzuteilen. Über den bleibenden Wert in so vielen kleinen Mitteilungen Schmidts etwas zu sagen ist unnötig. Wir alle wissen, wie sehr er die Kunstwissenschaft von Malerei und Graphik gefördert. — War es nicht sein Ziel großer Gestalter, d. h. Architekt zu sein, so war er immer Finder fester Fundamente, zuverlässiger Anreger und Geber, geistvoller Lehrer, selbstloser Freund und Helfer junger und alter Forscher, Beamter und Gestalter. Überragend war sein Gefühl für das, was die künstlerische Potenz ausmacht. Von Anfang seiner wissenschaftlichen Laufbahn an hat er sich als sicherer Erkennen Großer, als Führer zu diesen bewährt. Schon 1876 nennt er Grünwald einen der bedeutendsten deutschen Meister, 1880 lenkt er die Augen auf Wolff Huber, 1884 erwirbt er für das K. Kupferstichkabinett München sechsundvierzig Blätter des Meisters E. S., des Israel von Meckenem u. a. m. Sein Erstlingswerk gilt keinem Geringeren als Adriaen Brouwer. Sind diese Gaben Schmidts, die nie Kleinliches, nie Kleine angehen, längst Gemeingut der Wissenschaft, so ist das Wie seiner Gaben wohl nicht genug erkannt. Die Form seiner Mitteilungen charakterisiert seine Persönlichkeit, die trotz aller Unscheinbarkeit von fester Geschlossenheit.

Selten nannte er seine Artikel in den Zeitschriften anders als „Notizen“ oder „Beiträge“. Einleitung oder Schluß hielt er fast immer für überflüssig. Er gab nur Tatsachen, nie Phrasen, Leuchtkugeln, nie Nadelstiche oder gar Todesstöße anderen Forschern, um seiner Beobachtung eine bessere Folie zu geben. Gern erkannte er andere an — doch ohne jede Tendenz der Ruhmesversicherung auf Gegenseitigkeit. Durch kurze Glossen nur wie: „übrigens mag ein anderer darüber besser unterrichtet sein“, oder „die Sache liegt nicht so einfach und ich würde einen Irrtum meinerseits leicht anerkennen“ usw., gab er den kalten, nackten Tatsachen etwas persönlich Erwärmendes und Anregendes. — Wenn wenigstens die äußere Form der Schmidtschen Mitteilungen mehr Eingang fände in unseren Kunstzeitschriften, würde viel Papier gespart, viel Material gewonnen werden. Schmidts meisterliche Art, wissenschaftliche Meldungen zu geben, sei uns Jüngeren, sei der Forschergeneration des ernüchternden Weltkrieges Wegweiser. Auch als Leiter des K. Kupferstichkabinetts München — vom 1. August 1885 bis zum 15. April 1904 — hat sich Wilhelm Schmidt als glücklicher Finder und Käufer, als kluger Erhalter und Mehrer der Sammlung erwiesen. Sein Gefühl

für künstlerische Größe bewies er auch im Ankauf von Werken lebender Meister, als deren Wert noch lebhaft in Frage gestellt oder gar negiert wurde. — Mit seinen großen Faksimilewerken über die ältesten Holz- und Metallschnitte und die Handzeichnungen alter Meister im K. Kupferstichkabinett hat er nicht nur der ihm unterstellten Sammlung ein Denkmal ihres Reichtums, hat er sich selbst ein Denkmal scharfen Unterscheidungsvermögens, feinen künstlerischen Fühlens gesetzt. — Als Beamter hat er seiner eigentlichen Natur Opfer genug gebracht. Wer mit ihm als Vorgesetzten zu tun hatte, wird ihn nicht vergessen als gütigen Lehrer und Freund, der niemals einen ungerechten Vorwurf ausgesprochen. Er hatte Verständnis für Alle, Anerkennung auch für ganz andere, und anders schaffende. Ein Geber war Wilhelm Schmidt. Ebenso reich und gütig wie wortkarg. Er war kein Kämpfer für sich selbst. Still verlief sein Leben. Wie irgend eine seiner wertvollen Mitteilungen schloß er es kurz ab, als er glaubte, nichts weiter zu sagen zu haben. So war er und bleibt er uns ein treuer und gerechter, philosophischer Mensch aus einem Guß.

R. I. P.

E. W. Bredt.



# DIE OXFORDER NIOBE

VON E. BUSCHOR

In diesem Jahrbuch (1912, S. 136 f.) wurde die Behauptung aufgestellt, die gefeierte Mater dolorosa des Altertums sei uns nur in einem Zerrbild überliefert; der vielgepriesene Ausdruck im Antlitz der Florentiner Niobe gebe die feine innerliche Erregtheit des verlorenen Vorbilds in äußerlich schematischer Weise wieder; eine dem Geist der Originalschöpfung wesensfremde, korrektere, akademischere



Florenz.

Kunstgesinnung habe hier „bessern“ zu können geglaubt. Diese Behauptung beruhte auf einem Analogieschluß. Warum sollte die Mutter das Los der Tochter nicht geteilt haben? Warum sollte die Hand (oder die Werkstatt), die aus der schönen vaticanischen Niobide das Florentiner Abbild gemacht hat, bei der Bildung der Mutter viel pietätvoller verfahren sein? Wie sollte sich in ihrem Haupte das Element verleugnen, das ihr Gewand und das der Tochter so augenfällig von dem der Niobide Chiaramonti scheidet?

Und dann beruhte dieser Angriff auf einem „stilistischen Gefühl“, das sich immer mehr Bahn zu brechen scheint. Wer aus der Welt der attischen Grabsteine, der Bildwerke von Tegea und Halikarnass in die des belvederischen Apoll und der ludovisischen Juno trat, konnte diese künstlerische Atmosphäre immer

weniger als treuen Reflex jener empfinden, und wer den Ausdruck des Leides und tiefen Schmerzes an ungezählten Grabfiguren des vierten Jahrhunderts und an gleichzeitigen Bildern Verwundeter betrachtete, erlebte zwar das Schauspiel einer ständig sich steigernden Leidenschaftlichkeit, aber nichts, was die studierte Pathetik des Niobekopfes unmittelbar vorbereitete. Sie schien ihm eher der Sphäre des Laokoon wesensverwandt, die Schätzung der Schmerzensmutter gemahnte sehr an die historische des unglücklichen Vaters, aber die originale Schöpfung, die man aus



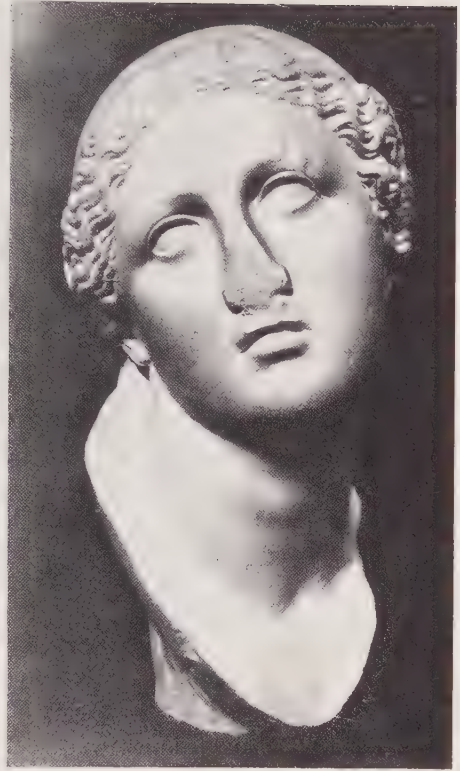


Brocklesby.

dem Geist des vierten Jahrhunderts heraus sich vorstellte, glich eher dem „Kopf vom Südabhang“ oder dem etwas jüngeren von Smyrna (Einzelaufnahmen 1342'3). Noch mehr sträubte sich dies Gefühl gegen die Wertung der Replik in Brocklesby. Furtwängler hat (Statuenkopien S. 574) mit Recht die Stiltreue dieses Kopfes angefochten, „der die Haare in trockener harter detaillierter Weise gibt, die dem Stil des 4. Jahrhunderts widerspricht, und der auch die Umgebung des Auges zu hart bildet, wodurch der ganze Ausdruck leidet“. Die Florentiner Niobe wertete er zwar recht hoch, aber den Preis scheint er einem dritten unpublizierten Exemplar in Oxford zuzuteilen, das die Hauptsachen, besonders den Ausdruck des Auges recht gut gebe und mit seiner lockeren flotten Haarbehandlung dem Original näher komme als der Kopf in Brocklesby.

Ich freue mich, heute die eingangs erwähnte Behauptung und die Kopienkritik Furtwänglers durch Abbildungen nach den inzwischen zugänglich gewordenen, z. T. ihrer Ergänzungen beraubten Abgüssen illustrieren zu können<sup>1)</sup>. Es ist überraschend, wie der Oxforder Kopf aus seiner Umgebung herausleuchtet und die Forderungen erfüllt, die man instinktiv vor jenen beiden Repliken erhob. Nur er gibt einen Begriff von jenem lebendigen Sinn für das Material, von jenem

<sup>1)</sup> Am Oxforder Kopf ist außer der Nase (deren Wurzel alt ist) auch der größte Teil des Mundes ergänzt, nur der rechte Mundwinkel ist noch erhalten. Die Angaben bei Michaelis, *Ancient Marbles* S. 227 Nr. 5 sind danach zu korrigieren. Für gütige Bestätigung meiner Notizen bin ich J. D. Beazley dankbar.



Oxford.

„Denken in Stein“, das der schöpferischen Zeit und gerade dem vierten Jahrhundert so eigen war; die echt plastische Empfindung des Schöpfers klingt noch deutlich durch und es ist interessant, wie sehr sie bei den Repliken linearen Akzenten Platz macht. Über dem Florentiner Kopf liegt es wie ein geometrisches Netz, das alles impulsive Leben gleichsam in Abstraktion erstickt, und die dritte Kopie baut auf dieser Grundlage ein noch originalfremderes, in sich konsequentes Liniensystem auf; man beachte z. B. nur, was aus den Halsringen oder aus dem Mund (der hier erhalten blieb) geworden ist.

In welchem Grad hier und in ähnlichen Fällen bewußte Änderungen vorliegen, ist eine schwer zu erörternde psychologische Frage; die starke Diskrepanz zwischen den Wiederholungen macht es aber jedenfalls begreiflich, wenn man die neue Nuancierung, die aus den Köpfen in Florenz und Brocklesby spricht, nicht mehr als „Kopie“, sondern als „Umstilisierung“ oder „Umbildung“ bezeichnen will. An zwei Partien läßt sich dies besonders deutlich machen, am Haar und an den Augen. Die breiten schematischen Wellen, die der Florentiner Meister aus den plastisch-lebendigen Strähnenbündeln gemacht hat, können nicht mehr als ehrlicher

Nachbildungsversuch gelten, und noch weniger Anspruch darauf haben die vielen stark unterschrittenen Schnüre, die der Brocklesby-Meister aneinanderreicht; von den Haaren des Hinterkopfs ganz zu schweigen, die am hoch aufgestellten Original, nach der Oxforder Kopie zu schließen, überhaupt fehlten, und die die beiden Meister in ihrer Weise hinzuphantasierten, der eine in breiten flauen Kurven<sup>2)</sup>, der andere in gehäuften engen Parallelen. Und noch drastischer ist die Augenbildung, der eigentlichste Träger des Ausdrucks, verändert. Die natürlich schlichte innere Abwölbung des Brauenbogens hat den Schöpfern der Köpfe in Florenz und Brocklesby nicht genügt. Sie führen den Brauenbogen künstlich nach oben weiter, so daß das Bogenpaar wie vom selben Zirkel geschlagen wirkt; dann läßt ihn der Florentiner an der Nasenwurzel verlaufen, der andere in unangenehmer Verdoppelung des Knochenbogens steil nach unten umbiegen. Die Brauenlinien betonen beide noch durch Tieferlegung der untern Umgebung. So entsteht nicht nur eine starke Verschiebung der proportionalen Verhältnisse; der ganze Ausdruck wird in einer krassen Weise geändert, die sich von der vornehmen, gehaltenen Innerlichkeit des Oxforder Kopfs weit entfernt. Wie der Meister der Florentiner Niobe zu dieser Änderung kam, ist unschwer zu erraten, wenn man sich der effektiv voll gesteigerten Bildungen der jüngerhellenistischen Kunst erinnert. Aber wie äußerlich hat er das barocke Ausdrucksmittel einer leidenschaftlicheren Formenwelt entnommen und wie abstrakt und temperamentlos ist es unter seinen Händen geworden! Sein Nachfahre hat das Schema nur variiert, aber nicht beseelt.

Die Augenpartie ist sicher der wirkungsvollste und lebendigste Teil des Oxforder Kopfs. Auch beim Vergleich mit originalen Werken der skopasischen und frühhellenistischen Zeit geht diese Wirkung nicht verloren und bleibt so ganz im Rahmen, daß man sie nicht einer Interpolation des Kopisten auf die Rechnung setzen kann. Dabei wird nicht verkannt, daß in jener Zeit auch andere Bildungen möglich waren; daß der Meister der knidischen Demeter seine rauschende Schöpfung durch scharfkantige Brauenführung akzentuiert hat und daß der Meister des Kopfs vom Südabhang ähnlich verfahren ist. Aber wie wenig es unseres Kopisten Art war, strenge Formen naturalistisch zu verweichlichen, zeigen die Haare, deren eingehaltene Begrenzung und saubere Durchführung sich mit keinem jener Originalwerke deckt. Das Lob einer lockeren und flotten Haarbehandlung, das Furtwängler dem Kopfe zollt, hält nicht Stand; hier muß ein Bruchteil jenes Geistes gewaltet haben, der aus dem frei lebendigen Haar des Kopfs vom Südabhang die kleinliche Frisur seiner Berliner Kopie gemacht hat. Wer die unpedantisch andeutende Meißelführung jener Zeit, die selbst ein Chairestratos (s. u.) beherrscht, so trocken und detailliert interpretiert wie unser Kopist, der hat auch die ausdrucksvolle Weichheit der Augen nicht aus eigener Kraft geschaffen.

Mit der Kritik der Haarwiedergabe — die bekanntlich auf alle Nachahmer jener Marmorkunst zutrifft — ist schon die Selbstverständlichkeit ausgesprochen, daß auch der Oxforder Kopf das verlorene Original nicht ersetzen kann. Welches Maß individueller Kraft die nachempfindende Hand verschwiegen hat, gehört zu

<sup>2)</sup> Ich will die Möglichkeit nicht ausschließen, daß erst der Florentiner Restaurator diese Partie in Anlehnung an das erhaltene Vorderhaar geschaffen hat.





Florenz.

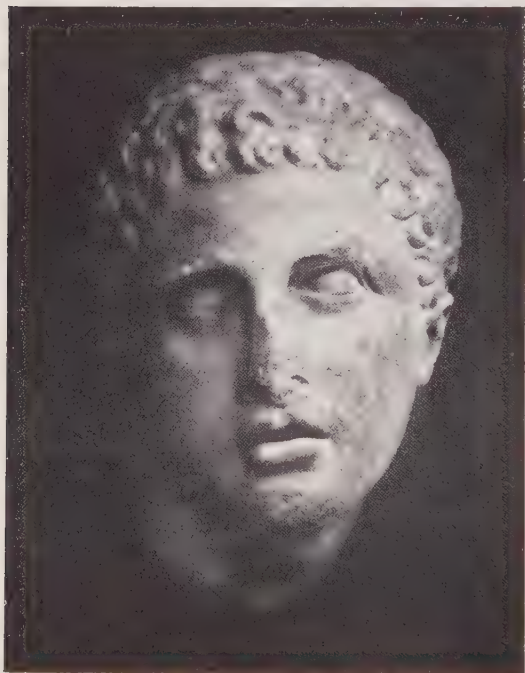
Oxford.

den unwißbaren Dingen; auch die Persönlichkeit des Schöpfers will sich noch nicht recht greifen lassen. Aber aus den besten Elementen der Kopie läßt sich wenigstens ahnen, daß das Urbild dem Geist des schönen chiaramontischen Niobidentorsos nicht wesensfremd war und jedenfalls demselben Kreis entstammte, der das Erbe der Mausoleumskunst zu neuen stärkeren Wirkungen zu steigern suchte.

Auf die interessante Frage, welchen Phasen und Richtungen der reproduzierenden Zeit die schlichte Trockenheit des Oxforder Kopfs, der Akademismus der Florentiner und die grelle Härte der andern englischen Replik verdankt werden, soll hier nicht eingegangen werden. Aber auf die Konsequenzen, die sich aus dem Vergleich der drei Fassungen ergeben, sei noch einmal hingewiesen. An zwei Beispielen ließ sich die Florentiner Gruppe als klassizistische Umgestaltung einer lebensvolleren ungebundeneren Erfindung erweisen: am Tors der zweitältesten Tochter (Jahrbuch 1912 S. 128) und am Kopf der Mutter. Muß sich das Mißtrauen gegen die Stiltreue der Wiedergabe nicht auf die ganze Gruppe übertragen, auch wenn man zugibt, daß sie nicht von einer Hand gemeißelt ist und daß die umbildenden Tendenzen in verschiedenen Schattierungen sich geäußert haben können? Wird man noch Lust haben, die sorgsame zeichnerische Durchbildung der Akte, Draperien und Köpfe für die Kunstgeschichte des vierten Jahrhunderts zu verwerten? Wird man angesichts der Oxforder Niobe, des

Steinhäuserschen Apoll, der Toulouser Aphrodite (Espérandieu, Bas-reliefs de la Gaule Romaine II S. 41), des mediceischen Meleager, die Fassungen der Uffizien, des Belvedere (92 und 10), des Museo Pio Clementino (Helbig I<sup>3</sup>, 193 und 310, Ausonia II S. 29) nicht als mehr oder minder bewußte Umsetzungen in eine ganz entgegengesetzte Tonart empfinden? Wird man fehlgehen, wenn man sich die Köpfe der Niobesöhne eher nach jenem Bostoner Kopf (Handbook S. 100) vorstellt, in dem ein Original vom Schlag des Niobidenmeisters so trefflich nachgebildet erscheint?

Noch in einem dritten Punkt läßt sich, glaube ich, die Unzuverlässigkeit der



Boston.

Florentiner Fassung erweisen. Schon immer ist der gewaltige Maßunterschied aufgefallen, der auch die ausgewachsenen Töchter und Söhne von der Kolossalfigur der Mutter trennt. Man kann den Grund nicht in einer Anordnung der Originalgruppe suchen, die die Mutter in weiten Abstand hinter oder über ihre Kinder rückt. Noch weniger in einer Art Heroisierungstendenz, die eine ins Übermenschliche gesteigerte Mutter durch die attributive Kleinheit der Kinder noch größer hätte erscheinen lassen wollen; dafür ist die Gruppe zu echt menschlich empfunden. Überdies nimmt ja das kleinste Kind, das in den Schoß der Mutterflüchtet, an diesen Größenverhältnissen Teil und kommt so an Wuchs seinen beiden großen Schwestern auffällig nahe. Die Lösung des Problems bringt wieder die Niobide Chiaramonti.

F. Studniczka hat mich auf die meines Wissens bisher nie erörterte Höhendifferenz zwischen dieser Figur und ihrer Replik hingewiesen: Die vaticanische mißt ohne Kopf soviel als die Florentiner mit Kopf<sup>3)</sup> und steht sowohl zur Mutter als zur jüngsten Schwester in einem ganz harmonischen Verhältnis. Die Verkleinerung der Kinder fällt also dem Florentiner Kopisten zur Last, der wohl nach Maßgabe des Raumes, den er zu dekorieren hatte, die Größenverhältnisse änderte und nur die Mittelgruppe, vielleicht als Füllung einer mächtigen zentralen Nische, beließ.

<sup>3)</sup> Der Güte F. Studniczkas verdanke ich die an den Abgüssen genommenen Maße: von der linken Ferse (ohne Sohle) bis zur Halsgrube Chiaramonti 1,40, Florenz 1,28.

Die zuverlässigere Oxforder Kopie stimmt ja auch in den Maßen ganz mit dem Florentiner Kopf überein, nur daß sie (ähnlich wie die Replik in Brocklesby) das schmale Gesichtsoval des Originals treuer wahrte als jene etwas breiter angelegte Umbildung.

Der Uffizienmeister hat die Niobiden nicht bloß verkleinert, sondern auch aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen und die Komposition seinen eigenen dekorativen Zwecken angepaßt. Dieses vierte Bedenken ergibt sich ebenfalls aus der Niobide Chiaramonti, deren Plinthe bekanntlich zum Einsetzen hergerichtet war. Daß dieses Einsetzen keinen Sinn hat, wenn die Basis ganz niedrig ist und die Unterfläche der Figur nur knapp umrahmt, leuchtet ein. Die niedrigen knappen Einzelbasen der Florentiner Gruppe setzen also jedenfalls eine ganz andere Aufstellung voraus als die der vatikanischen Figur. Das Einlassen hat vielmehr nur Sinn, wenn die Basis ein höherer Block war oder wenn der Untergrund sich beträchtlich weiter ausdehnte als die einzulassende Partie. Nun braucht man sich nur einen Augenblick die heftigen, einseitigen, zum Teil über starke Terrain-erhebungen wegsetzenden Bewegungen der Niobiden auf hohe Einzelbasen gebannt zu denken, um die erste Möglichkeit ohne weiteres auszuschließen. Die Niobide Chiaramonti kann nur in den Felsgrund eingelassen gewesen sein, der die Figuren verband und durch den ihre Motive zum Teil bedingt sind. Diesen durchgehenden landschaftlichen Untergrund hat der Florentiner Kopist aufgegeben; seine Figuren und Gruppen standen isoliert, auf Einzelbasen mit Terrainandeutung, zwischen Säulen, Pfeilern oder Bäumen, in Lauben oder Nischen. Daß die Felsbasen seine Spezialität sind, beweist ja auch die mitgeführte Psyche (Jahrbuch 1912 S. 113), die offenbar seinem Atelier entstammt<sup>4)</sup>.

Wenn die Originalgruppe — wie man allgemein annimmt — in Rom im Heiligtum des Apollo Sosianus aufgestellt war, wer weiß, ob sie nicht hier schon eine ähnliche Zersplitterung erfahren hatte? Aus dem alten Zusammenhang waren die Figuren ja doch gerissen.

Ich glaube immer mehr, daß dieser Isolierung der Niobidenfiguren auch die einzige scheinbare Inkonzonanz der Komposition zur Last fällt: der horizontal ausgestreckte Tote. So wie er in der Florentiner Gruppe und den beiden Repliken in München und Dresden erscheint, fällt er ganz aus der Gesamtheit der schräg komponierten in der Mittelgruppe gipfelnden Linien heraus und alle Versuche, diese Horizontale durch eine dahintergestellte oder durch umrahmende Figuren auszugleichen, können der Schwierigkeit nicht Herr werden. Aber warum soll er allein jener kompositorischen Kraft getrotzt haben, die diese Niobiden nach innen beugt „gleich Bäumen am Abhange des Waldes, die der Sturmwind umgelegt hat“ (Wagner, Kunstblatt 1830, S. 230.)? Was spricht dagegen, daß er am Original etwa dem ins Knie gebrochenen Bruder entsprach, daß er nach hinten den Felsen hinabsank, die Hände sterbend ans Haupt und an die Wunde gelegt? War er einmal samt seiner Plinthe aus dem felsigen Untergrund gehoben und auf eine

<sup>4)</sup> Bei den Ringern war die Basis verloren; die Polyhymnia hatte nach der Zeichnung von Cavalleriis, *Antiquarium statuarum urbis Romae* III. et IV. liber Tafel 11 wenigstens einen sehr naturalistischen Felsblock als Stütze.



gewöhnliche Basis gelegt worden, so wurde er auch in dieser Haltung kopiert. Kein Wunder, daß seine Bewegung und sein Lagern auf dem Block nie recht verständlich werden will, daß sich die Kopisten immer wieder aufs Neue mit dem untergebreiteten Gewand abzufinden suchen.

Ist dieser Stein des Anstoßes beseitigt, so ergibt sich für die originale Gruppe von selbst ein wundervoll einheitliches und durchgreifendes Kompositionsprinzip, das nicht so flüchtig abgelehnt zu werden verdient, wie es in diesem Jahrbuch (1913 S. 248) geschehen ist. In der zentralen Gruppe der Niobe und ihrer jüngsten Tochter vereinigen und durchdringen sich die schräg aufstrebenden Linien, die von beiden Seiten, sich immer mehr aufrichtend, nach der Mitte konvergieren; und dieses ganze Liniensystem ist nicht bloß artistisch, sondern verkörpert eindringlich das ergreifende Hilfesuchen aller bei der Mutter. Daß ein Künstler vom Rang des Niobidenmeisters eine durch den menschlichen Vorgang so eng verknüpfte Gruppe nur als Aggregat von Einzelfiguren gebildet habe, ist ebenso

leicht gesagt, als schwer zu glauben. Gewiß waren diese Figuren nicht so eng miteinander verklammert, als etwa Giebel des fünften Jahrhunderts, sondern lockerer komponiert. Aber ohne alle formalen Beziehungen waren sie sicher nicht und der erstmalige Versuch, solche herzustellen (Jahrbuch 1912 S. 116f.) hätte eingehender widerlegt werden müssen, als mit einer abfälligen Bemerkung über die schematische Rekonstruktionsskizze. Ich suche diese formalen Beziehungen durch einen neuen Wieder-

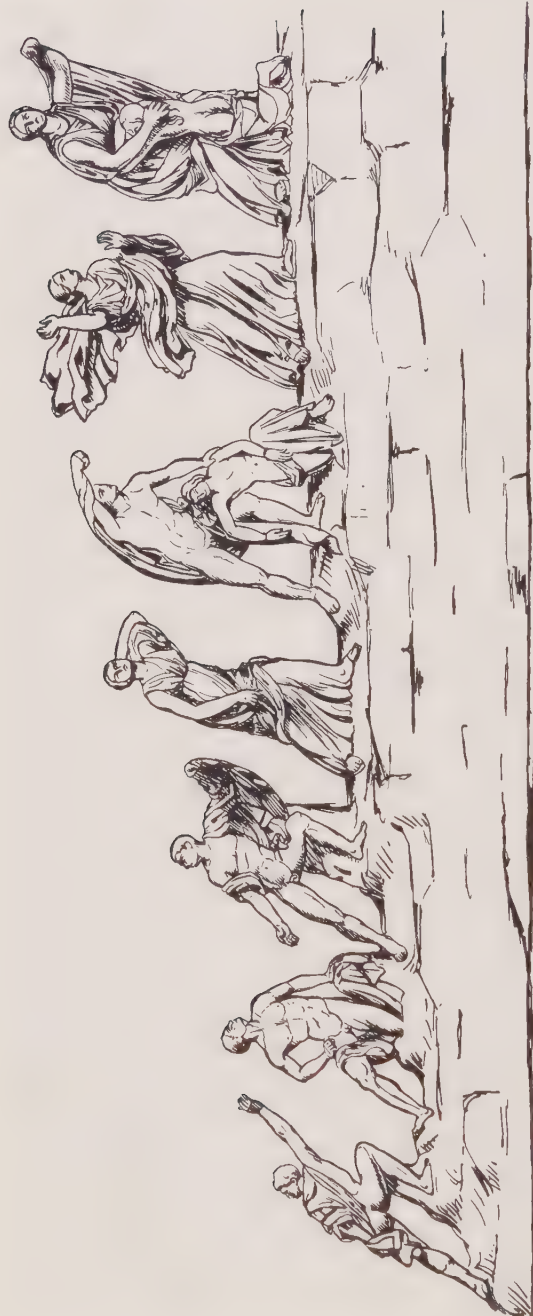


herstellungsversuch mit engerer Gruppierung deutlicher zu machen (S. 200), auch auf die Gefahr hin, daß wieder von dieser Skizze die ganze sinnfällige Erscheinung der Gruppe verlangt werden wird. Schließen sich die drei Knaben des linken Flügels nicht zu einer Einheit? Vermittelt der mit dem Gewand erhobene Arm des dritten nicht den Übergang zur folgenden Schwester und wird die Geschwistergruppe von den umgebenden Figuren nicht wirkungsvoll umrahmt? Bereitet die rauschende Erscheinung der „zweitältesten“ nicht die prunkvolle Mittelgruppe vor? Dem Einwurf, daß die ausgebreitete Reihe dem Auge nicht auf einmal faßbar sei, kann leicht durch eine gekrümmte, bogenartige Anordnung der Gruppe ausgewichen werden, die es ermöglicht, jeden Teil der Reihe in den gleichen Abstand von einem gemeinsamen Augenpunkt zu bringen.

Wenn die Kinder auch instinktiv bei der Mutter Zuflucht suchen, so deutet doch nichts darauf hin, daß etwa die Götter dargestellt gewesen seien oder auch nur ein imaginärer fester Platz für sie erschlossen werden könne. Im Gegenteil gibt gerade die ergreifende Ohnmacht gegen den von unsichtbarer Hand entsandten Pfeilhagel der Gruppe ihr Gepräge. Aber müssen deshalb die Kinder unbedingt

nach allen Seiten auseinanderlaufen? Und kann man im Ernst die zentrale Komposition durch die bekannten spätrömischen Sarkophagreliefs widerlegen, deren Typen zwar auf ältere Vorbilder, aber keineswegs auf unsere Gruppe zurückgehen, und deren Meister vor eine ganz andere Aufgabe gestellt waren als der Schöpfer einer plastischen Gruppe, nämlich vor die, ein Rechteck möglichst lückenlos mit reich verschlungenen Figuren zu füllen?

Und nun überlege man den Gegenvorschlag, der allerdings ziemlich allgemein gehalten und durch keine erläuternde Skizze anschaulich gemacht ist. Auch er geht davon aus, daß die Terrainerhebungen an der Geschwistergruppe und den drei Söhnen sich nur mit einer unregelmäßigen Grundfläche vertragen; daß ferner nicht nur durch die vernachlässigten Rückseiten, sondern vor allem durch die reliefmäßige Gebundenheit die Gruppe vor eine Rückwand gefesselt wird. Aber diese ideale Fläche, in der sich alle Gestalten ausbreiten, wird nicht als einheitlich gelten gelassen, sondern treppenartig gebrochen: Die Figuren sollen durch geräumige Abstände getrennt, auf schmalen Terrassen, die einen zu Häupten der andern, sich übereinander aufbauen; auf jede Komposition, die weiter ginge, als auf eine gewisse symmetrische Entsprechung, wird verzichtet. Abgesehen davon, daß sich eine bildmäßige Einheit unter diesen Bedingungen schwer denken läßt, ergibt sich aus dieser Aufstellung eine schwere Gefahr für die plastische Wirkung der Gruppe. Die ungeheure Felslandschaft, die vorausgesetzt wird, muß auch bei strengster Stilisierung die Figuren zur Staffage herabdrücken und kann nicht mehr als zwar lebendig gesteigerter, aber doch neutraler Sockel wirken; die flächenmäßige Bindung der Figuren, die nur schmale Terrassen zuließe, stünde im Konflikt mit dem freien sockellosen Sichtummeln in der Landschaft. Und diese räumliche Ungebundenheit wäre in der Geschichte der älteren griechischen Plastik doch wohl unerhört. Wie man ein polygotisches Gemälde oder die gräßliche Vergewaltigung eines griechischen Frieses in dem Londoner Diskos (Jahrbuch 1912, S. 139) auch nur bedingt dafür als Beweismittel geltend machen kann, ist mir ebenso unverständlich wie die Anrufung der genannten Sarkophagreliefs. Mit der gleichen flüchtigen Geste wie die zentrale Anordnung der Gruppe wird das Jahrbuch 1912, S. 121—138 erörterte Verhältnis der Niobide Chiaramonti zur Florentiner Fassung abgelehnt. An die Stelle „subjektiver Erwägungen“ werden objektive „Resultate“ gesetzt, die in der Verdammung der schönen vatikanischen Figur gipfeln: sie sei ein eklektisches Werk, in dem sich nicht weniger als fünf Stilrichtungen kreuzen: der frühhellenistische Stil des Originals, der augusteisch-klassizistische der Ausführungszeit, nachträglich interpolierte Mausoleumskunst, ebenso nachträglich hineininterpolierter phidiasischer Schwung und die noch nicht ganz erloschene späthellenistische Tradition der frischen Ausführung. Die Florentiner Replik sei ein Kind derselben Zeit, relativ gering in der Ausführung, aber ein treuer und ehrlicher Spiegel des Stils der Diadochenzeit. Die Verurteilung der vatikanischen Niobide ist neu. Sie hätte sich nicht auf Amelung berufen dürfen, der die Statue gerade wegen ihrer Ausführung ins 4. Jahrhundert setzt und die unvergleichlich schöne Bildung der obern Partie rühmt; die Kritik, die er an den untern Chitonfalten übt, verleitet ihn keines-



wegs zu einer kaiserzeitlichen Datierung und noch weniger zur Bevorzugung der Replik. Wer die zusammengeschobenen Chitonfalten so wundervoll leicht vom rechten Arm fallen lassen konnte, den dünnen Stoff so überzeugend über Brust und Schenkel legte und die wuchtigen Stauungen des schwereren Mantels so wirkungsvoll dagegen abstimmte, hätte auch die Unterschenkel und Füße von demselben leichten Gefältelumspielen lassen können, wenn er die statische Notwendigkeit des festen Aufruhens des Chitonsaums hätte maskieren wollen und wenn es ihm hier nicht überhaupt auf etwas anderes angekommen wäre. Amelung, der im „Modernen Cicerone“ von Rom (2. Aufl. I, 2 S. 23) den Aufbau der Figur und die Funktionen ihrer Teile richtig charakterisiert hat, trennt sich im Vatikanskatalog (I S. 426) nur zögernd von der Vorstellung, hier das Original vor sich zu haben, und plädiert für eine Werkstattvariante oder etwas ähnliches. So steht die Kritik an der Qualität der Figur allein. Da über Qualitätsfragen nicht zu streiten ist, suchen wir gleich die andern Gründe auf, die sie zu einem akademischen Elaborat aus vier heterogenen Stilrichtungen stempeln sollen. Als Hauptangriffspunkt erscheint merkwürdigerweise der einheitliche Schwung der Figur, der aus der Parthenonkunst geborgt sein soll. Aber ist innere Einheitlichkeit und Leidenschaft nicht gerade das



edelste Merkmal ursprünglicher Schöpfungen? Kann sie ein Eklektiker überhaupt borgen, sie einem Original nachträglich aufpfropfen, das davon nichts gehabt haben soll? Kann er aus der Parthenonkunst das Feuer entlehnen und dabei mit keiner einzigen Einzelform diese Quelle verraten? Denn man wird doch nicht das Herausleuchten des Körpers aus dem Gewand, das von der archaischen Zeit bis zur hellenistischen immer wieder neue Lösungen gefunden hat, hier als Imitation des späthphidiasischen Gewandstils auffassen wollen.

Dann die Beziehungen zu den Bildwerken von Ephesos und Halikarnass. Von dem eingehenden Versuch, den Stil der Niobide als Fortsetzung und Steigerung jener Kunstart verständlich zu machen, wird keine Notiz genommen; es wird einfach behauptet, beide Stile seien (Jahrbuch 1912, S. 121 f.) gleichgesetzt, also die Interpolation älterer Elemente zugegeben worden. Wiederum versteht man nicht, warum ein später Eklektiker in einem Werk der Diadochenzeit, das keine Zusammenhänge mit der vorhergehenden Generation haben soll, diese Zusammenhänge künstlich hergestellt hat. Erklären sich die Anklänge ans Mausoleum nicht ungezwungener als künstlerische Tradition, als Schulerbe? Und ist die Chiaramonti-Niobide, die viele sogar als ein Beispiel des pergamenischen Barock angesehen haben, wirklich einfacher und unkomplizierter als die Kunst der Mitte des 4. Jahrhunderts? Jedenfalls genügt der Hinweis auf das aufgeblähte Gewand am Fuß der ganz anders bewegten ephesischen Frau (vgl. Anm. 7) nicht, um die Steigerung der Niobide im hellenistischen Sinn zu leugnen.

Die lebendige Ausführung der Statue wird mit der „hellenistischen Tradition“ abgetan, die in der augusteischen Zeit noch nicht ganz erloschen gewesen sei. Da diese Seitenströmung noch unbekannt ist, wäre es interessant gewesen, wenigstens noch ein zweites Beispiel davon kennen zu lernen, und die Behauptung, daß sich aus der großen Masse kaiserzeitlicher Werke nichts auch nur entfernt vergleichen lasse (Jahrbuch 1912, S. 119), hat gewiß dazu herausgefordert. Bei allem Spielraum, den man den Äußerungen einer Kunstepoche gern zuerkennt, kann man doch zwei Werke, wie die Niobide Chiaramonti und ihre Florentiner Replik nicht gleichzeitig ausgeführt sein lassen, ohne eine Begründung zu versuchen.

Bleiben die äußeren Umstände. Von der Tatsache, daß die Plinthe zum Einlassen hergerichtet war, wird allerdings nicht geredet. Diese Herrichtung verbindet die Figur mit vielen griechischen Originalen und harmoniert auch mit dem vorausgesetzten Felsterrain der Gruppe. Die nachträgliche Profilierung erklärt sich doch nur, wenn die Statue aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen und neu aufgestellt wurde; und daß diese Neupostierung eher einem geraubten Original galt als einer ohnehin für römische Dekorationszwecke gearbeiteten Figur, leuchtet ein. Dagegen wird wieder die Provenienz, die mit der Aufstellung im Sosius-Tempel sich nicht vereinigen lassen soll, ins Feld geführt. Aber abgesehen davon, daß ein römischer Kaiser doch nicht gerade ein Räuber sein mußte, wenn er aus dem Statuendekor eines Tempelvorhofs eine Figur austauschte, wird doch die Mythe von der „gesicherten“ außerrömischen Herkunft durch das von Brizio (Ausonia I, S. 28ff.) vorgelegte Material zerstört.

Ebenso wenig wie die kunstgeschichtliche Einreihung der vatikanischen Niobide



wurde der Vergleich der Florentinischen mit akademisch-klassizistischen Schöpfungen<sup>5)</sup> eines Wortes gewürdigt. Diesem Vergleich wurde nur die Behauptung gegenübergestellt, die Statue der Uffizien stehe in den denkbar innigsten Beziehungen zu einem der wichtigsten Originale der Diadochenzeit, der Themis von Rhamnus; ja sie gehe mit ihr in wichtigen Punkten gegen die vatikanische zusammen. Ob die Themis wirklich durch die Inschrift um 300 v. Chr. datiert wird, weiß ich nicht; sie mag immerhin in diese Zeit gehören. Keinesfalls aber ist sie eines der wichtigsten Originale dieser Epoche. Von dem rauschenden Schwung, von der Genialität der Stoffbehandlung, von dem Lichtreichtum jener Marmorkunst, die sich vom Mausoleumsstil zum „pergamenischen“ entwickelt und die wohl in Kleinasien zu Hause war, ist in dem rhamnuntischen Werk wenig zu spüren. Chairestratos erscheint neben den Erben der Mausoleumskunst eher als ein zurückgebliebener Meister, der schlecht und recht von den Errungenschaften des 4. Jahrhunderts zehrt und sich mehr durch Äußerlichkeiten, wie die hohe Gürtung und den knitterigen Bausch vor der Leibesmitte als Kind der hellenistischen Zeit dokumentiert. Die geniale Erfindung der Niobidengruppe wird man einem Meister dieses Schlags nicht zutrauen. Trotz aller Zahmheit aber bleibt die Figur doch ein originales Werk und frappante Übereinstimmungen mit der Florentiner Niobidenfassung würden sehr für deren Treue sprechen, wenn auch nicht in dem Maß, als wenn Chairestratos etwas mehr gewesen wäre als eben Chairestratos.

Vergleicht man nun die Themis mit den beiden Niobiden, so ergeben sich allerdings einige Nebensächlichkeiten, in denen sie mit der Florentiner übereinstimmt, Nebensächlichkeiten, die zwar bei dem Vergleich der Fassungen (Jahrbuch 1912, S. 127f.) als Abweichungen von der vatikanischen Statue genannt wurden, aber natürlich nicht als ausschließliches Eigentum der klassizistischen Epoche gelten können. Dahin gehört die Weglassung der Gürtelschleife und die flachere Modellierung des Gürtelbands. Sonst finden sich, abgesehen von einer gewissen Geistesverwandtschaft der Dutzendfigur des Chairestratos mit dem akademischen Spätwerk, nur Unterschiede. Ich verstehe nicht, wie man die Charakteristik des Chitons auf der Brust wörtlich auf die Themis übertragen kann. Diese hat einen rauen gerippten Chiton, der elastisch sich den Körperformen fügt, sich nicht glatt spannt und dann wieder häuft wie der feine dünne Stoff der Niobide Chiaramonti. Daß ein dünner, glatter Stoff der Florentiner Figur als Vorbild gedient hat und nicht ein derb geriefelter, ist doch unverkennbar; die Häufung der Linien erweckt durchaus nicht die materielle Vorstellung des Themis-chitons, das plattgedrückte Dreieck zwischen den Brüsten verrät noch das Hängen und steht gerade im Gegensatz zu dem elastischen Gekräusel der Themis. Dies Gekräusel wiederholt sich bei der Themis am ganzen Chiton und ist ebenso konsequent als das

<sup>5)</sup> Ich benütze die Gelegenheit, auf zwei im Jahrbuch 1912 nicht zitierte Nachweise von „Umstilisierungen“ hinzuweisen, ohne sie zu diskutieren: L. Curtius hat im Archäol. Jahrbuch 1904, S. 68ff. die Wiedergabe eines Hygieiatypus als neue künstlerische Lösung eigenen Temperaments charakterisiert, W. Amelung in Brunn-Bruckmanns Denkmälern, zu Tafel 593, einen Kopf der Sammlung Barracco als Umstilisierung eines griechischen Originals in strengerem Sinne bezeichnet.

Liniengewirr unter dem Gürtel der Florentiner Figur überflüssig erscheint. Daß der Meister dieser Figur einen derbgerippten Stoff in der Art des Themis-chitons habe ehrlich kopieren wollen, erscheint ausgeschlossen, wenn man ähnliche Stoffarten auch von Kopistenhänden so veranschaulicht sieht wie an der Münchner Statue 252a (Jahrbuch 1907 II, S. 8), an der Pester Tyche (Brunn-Br. 610), oder der des Palazzo Margherita (Einzelaufnahmen 2074). Doch sei zugegeben, daß Reminiscenzen an solche geriefelten Chitone ihn vielleicht bei seiner Chitonwiedergabe beeinflussen. Der Haupteindruck, den man beim Vergleich unserer drei Statuen immer wieder empfängt, ist der, daß an den beiden originalen Figuren die Gewänder sinnfällig und stofflich wirken, während an der Florentiner aus Chiton und Mantel fast unmaterielle Gebilde geworden sind. Besonders an der Niobide Chiaramonti ist die Abstimmung der gehäuften und der anliegenden Chitonfalten gegen die schwere Mantelmasse meisterhaft, und die Behauptung, die beiden Stoffe seien nicht unterschieden, ist ebenso unverständlich wie die, daß die zurückwehende Mantelmasse der Florentiner Figur mehr natürlich lebhaftere Unruhe aufweise als die entsprechende Partie der vatikanischen Figur. Richtig ist höchstens, daß sie unmittelbar darüber einen leicht zu übersehenden uncharakteristischen kleinen Bausch mehr gibt, den man mit dem knitterigen Zentralbausch der Themis aber schlechterdings nicht vergleichen kann. Niemand wird behaupten, daß sie deshalb hellenistischer wirke.

Die gleiche Entstofflichung, die die Uffizienfigur mit dem Gewand vornimmt, ist im Haar deutlich. Ich kann nicht sehen, daß hier der Stil der Diadochenzeit klar erkennbar sei oder daß der Kopist, so gut er konnte, ein Vorbild in der Art der Themis wiedergegeben habe. Wer aus dem unpedantisch skizzierten plastisch-lebendigen Haar des Themisstils diese schematisch durchgezeichneten Strähnen macht, der hat eben sein Vorbild „umstilisiert“.

Auf die Felsbasis der Uffizienfigur wird nicht eingegangen. Wer die Florentiner Fassung für treu hält und sich die originalen Niobiden in einer hochaufgebauten Felslandschaft wild durcheinanderlaufend vorstellt (s. oben S. 199), muß annehmen, daß in dieser Landschaft ein Dutzend ovaler Einzelbasen herumstanden, auf die die Figuren, gleichsam um sich weißeln zu lassen, geklettert wären. Die Themis von Rhamnus ist nach guter originaler Art mit der unregelmäßigen Plinthe in einen hohen breiten Sockel eingelassen.

Der schwerste Angriff, den man gegen die Chiaramonti-Statue zu richten geglaubt hat, wendet sich gegen ihre herrlichste Partie. Das prächtige Faltengeirr, zu dem sich der rechte Ärmel zusammenschiebt, ist an der Florentiner Figur vermieden. Der Ärmel liegt glatt an, und gewissermaßen um die Unterdrückung der lose hängenden Partie zu motivieren, sind die Tragschnüre angegeben, die allerdings ihre Wirkung nur rechts ausüben und die Entblößung der linken Schulter nicht verhindern können; hier entsteht ein durch kein Kräftespiel veranschaulichter Kontrast zwischen haltender Schnur und gleitendem Gewand. Wer innere Gründe zu dieser Änderung nicht gelten lassen will, mag sie mit einer Verkürzung des Marmorblocks in Zusammenhang bringen, die dann durch Erweiterung der eingesetzten nackten Partie ausgeglichen wurde. Leichter erklärt

sich die Änderung des rechten Ärmels. Diese wundervolle Partie, die das Eilige, Momentane der Figur so charakteristisch ausdrückt, stellte an die kopierende Hand die höchsten Forderungen; nur ein Virtuos des Meißels konnte sich mit Erfolg daran wagen. Kein Wunder, wenn der Kopist es vorzog, die Tracht in einer Weise abzuändern, die ihn dieser Schwierigkeit enthob. Aber ich kann nicht glauben, daß nur äußere Gründe, gleichsam wider seinen Willen, den Kopisten zu seinen Abweichungen zwangen. Diese Pietätslosigkeiten setzen jedenfalls ein Unverständnis der originalen Empfindung, eine neue künstlerische Gesinnung voraus. Man überlege sich den von Amelung im „Modernen Cicerone“ charakterisierten Aufbau der Figur: das leiseschwungene Abwärtslaufen der Linien am Unterkörper, ihre plötzliche Durchschneidung durch die knatternde horizontale Mantelmasse, die reichere Gliederung der Formen und Falten an der Oberpartie, und dann beachte man, wie diese Kontraste vom Kopisten ausgeglichen werden; wie die Hypertrophie der Chitonrillen die feinen Gegensätze der Ober- und Unterpartie wieder verwischt und wie die glatten Kurven des Mantels die charaktervolle Dissonanz zu harmonisieren suchen. Zu dieser nivellierenden Tendenz paßt die Änderung des rechten Ärmels jedenfalls durchaus. Und dann frage man sich, ob ein eklektischer Augusteer eine Partie wie den Ärmel und den obern Chiton der vatikanischen Figur zu erfinden vermochte, und welcher von den beiden Künstlern „das Eigenartige, der Wirklichkeit Entsprechende aufgegeben hat“.

Es wird nämlich behauptet, die Tracht der Themis und der Florentiner Figur, der Chiton „mit seiner besonderen Stoffcharakteristik“, mit Tragbändern und Ärmeln, sei eine spezifische Tracht der Diadochenzeit gewesen; der Niobidenmeister, der die Gewänder der einzelnen Figuren variiere, habe durch diese besondere Tracht die „Zweitälteste“ von den Schwestern und der Mutter unterscheiden wollen, der Meister der Chiaramontifigur aber habe diese Abweichungen verwischt und verflaut. Nun haben wir aber schon konstatiert, daß der Stoff des Niobidenchitons ganz anders wirkt als der der Themis; die als Parallele angeführte Dresdener Statue (Clarac 532,1111; Neue fotogr. Gesellschaft 6613), die nach pergamenischen Vorbildern gearbeitet scheint, weicht von der Themis stark ab und die von älteren Werken abhängige Newyorker Figur (Newyork Bulletin I S. 81) ist schlechterdings nicht zu vergleichen. Überhaupt knüpfen sich die vielen Versuche einer speziellen Stoffcharakteristik, die etwa von der Barberinischen Schutzfliehenden (Österr. Jahreshfte XVI S. 68) und der Nereide Brunn-Bruckmann 212 bis zur Nike von Samothrake führen, nie an eine bestimmte Ärmel- oder Tragbändertracht und umgekehrt. So hat z. B., um ein frühhellenistisches Original zu nennen, das Mädchen von Anzio weder Ärmel noch Schnüre, und gerade an ihre Chitonrillen gemahnen doch die eingegrabenen Linien der Florentiner Niobide viel eher als an den gerippten Stoff des Themischitons. Andererseits sind die Tragbänder nie an eine bestimmte Ärmeltracht gebunden. Motiv- und Grabreliefs zeigen sie in Verbindung mit lang- und kurzärmeligen sowie mit ärmellosen Chitonen, mit gerippten und mit einfach derben Stoffen (vgl. auch die Grabstatuen in Berlin, Sammlung Sabouroff I Tafel 15—17,



und in Athen, Einzelaufnahmen 621). Schließlich scheint mir auch die Tracht der Uffizienfigur gar nicht die der Themis zu sein. Nach der Knopflosgigkeit und einem kleinen Rest am linken Unterarm zu schließen, trug sie lange Ärmel, also ein von vornehmen Griechinnen nur ganz selten getragenes Gewand<sup>6)</sup>; die Themis aber hatte halblange Knöpfärmel wie die Niobide Chiaramonti, nur mit dem Unterschied, daß sie bei ihr eng anliegen, dort dem Arm weiten Spielraum gewähren. Nach all dem kann von einer speziellen für die Diadochenzeit charakteristischen Tracht der Florentiner Figur nicht mehr die Rede sein; wenn Einzelheiten wie die Tragschnur oder die Stoffrillen an originale Werke erinnern, so braucht dies bei der Masse des dem Kopisten vorliegenden Statuenmaterials nicht zu verwundern. Und was die Verwischung der Gewandvariationen betrifft, so fragt man, ob der Niobidenmeister im Aufbau seiner Gruppe wirklich so gegenständiglich verfahren ist. Bei den Knaben mit den Chlamyden ist keine Spur davon zu entdecken, bei der Mutter und der „ältesten Tochter“ springt immer nur die Übereinstimmung in die Augen. Dies beweist schon, daß der Reichtum der Gruppe auf höherem, auf künstlerischem Gebiete lag und nicht auf Modifikationen der Tracht beruhte. Den Ersatz der künstlerischen Kontraste durch gleichmäßige vermeintliche Stoffcharakteristik, der Leuchtkraft durch Zeichnung muß man doch eher einem klassizistischen Meister zuschieben als das umgekehrte Verfahren, und wer durchaus auf Trachtverschiedenheiten erpicht ist, den muß doch der halblange Ärmel der vatikanischen Niobide mindestens so befriedigen als die nur durch den Halsausschnitt variierten Chitone der Mutter und der „Ältesten“.

Aber nicht bloß Tracht-, sondern auch Stoffunterschiede soll die Niobide Chiaramonti verwischt haben. Daß Mutter und „Älteste“ sich nicht recht unterscheiden lassen, wird zugegeben. Aber muß der angebliche charakteristische Unterschied zwischen dem schwereren Chiton dieser beiden und dem dünn brechenden der „Zweitältesten“ wirklich ein Vorzug des Originals gewesen sein? Ist der unstoffliche papierene Gewandstil der drei Figuren nicht eitel Kopistenwerk, das von dem übereifrigen Autor der Florentiner „Zweitältesten“ noch auf die Spitze getrieben wurde? Hat der empfundene Fluß der Unterpartie der vatikanischen Figur, schön wie der Sturm im Schilf, wirklich etwas mit den leeren Kurven der Florentiner „Ältesten“ zu tun und muß ihr Schöpfer, bloß weil die unwahrscheinlichen Rillen ihrer Florentiner Replik von dem Kopisten nicht allen Chitonen eingezeichnet wurden, sich komplizierterweise an die schwerere Art der Mutter und „Ältesten“ angelehnt haben? Kann man bei ihrem Chiton von „Schwere“ überhaupt reden und kann die kleine geblähte Saumpartie an ihrem rechten Fuß<sup>7)</sup>

<sup>6)</sup> Barbaren, Sklavinnen und Schauspieler tragen es häufiger; griechische Frauen scheinen die fremdländische Tracht nur wegen der reichgestickten bunten Ausführung gelegentlich zu übernehmen (z. B. Riezler, Weißgrundige Lekythen S. 31, Fig. 19). Zu dem dünn brechenden Chiton mit engen langen Ärmeln, den die Florentiner Niobide trägt, kenne ich überhaupt kein Seitenstück.

<sup>7)</sup> Schon Jahrbuch 1912 S. 128 und 136 wurde auf die Künstlichkeit der geblähten Gewandmotive hingewiesen, die die Florentiner Figur mit den neuattischen Horenreliefs verbindet. Das Hinstreichen des Windes, bei der Chiaramontifigur in einem großen Zug, wird durch diese koketten Motive ebenso um seine Wirkung gebracht wie durch die andern Durchbrechungen dieser flächigen



als Beweis gelten, daß hier eine Figur mit dünnerem Gewand kopiert sei? Braucht es den Hinweis auf ihre Einheitlichkeit, um den sonderbaren Gedanken zu widerlegen, der Gewandstil der Mutter sei hier auf die „Zweitälteste“ übertragen? Und scheitert die gezwungene Idee, in der Niobide Chiaramonti sei Mutter (oder „Älteste“) und „Zweitälteste“ kontaminiert, nicht ebenso an der herrlichen inneren Konsequenz dieser Mädchenfigur wie die Vorstellung von der Kreuzung der fünf Stile?

Und unwillkürlich fragt man weiter: Hätte die Entthronung dieser Schönheit, ihre Verbannung in das Reich eines künstlichen Eklektizismus, nicht eine ernsthaftere Begründung verdient? Wird diese Erklärungsweise auch der zweiten stillen Kritik der Florentiner Gruppe, dem Oxforder Kopf, die echtere Empfindung und die innigere Verwandtschaft mit der Welt der Originale absprechen? Wird wieder die akademische Linie dem Leben und der sinnlichen Erscheinung den Rang streitig machen? Und hat der schöpferischen griechischen Kunst die Stunde der Befreiung von den klassizistischen Eindringlingen noch nicht geschlagen?

---

Partie. Aber auch die Grundlage des natürlichen Vorgangs fehlt. Wie entsteht der Gegenwind? An der Nikebalustrade helfen ähnliche Motive im Gegenteil den Eindruck des Wehens verstärken, an der jäh sich drehenden ephesischen Frau (Jahrbuch 1912, S. 120) die plötzliche Wendung verdeutlichen.







S. ANNA IM WOCHENBETT. HOLZFIGUR, DARMSTADT.



Geburt Christi. Elfenbein. Darmstadt.

## S. ANNA IM WOCHENBETT

EINE NEUERWORBENE GOTISCHE FIGUR DES  
GROSSHERZOGL. LANDESMUSEUMS ZU DARMSTADT

MIT EINER TAFEL

VON A. FEIGEL

Mancher wird versucht sein, schon hinter das erste Wort dieser Einführung ein Fragezeichen zu setzen. Denn wer wird in dieser Gruppe dargestellt? Ist es die heilige Anna oder ihre Tochter Maria? Wir sehen eine Mutter auf dem Lager, von dem in natürlicher Treue das Laken, die Kissen und das Bettgestelle angegeben sind. Sie hat sich halb aufgerichtet und stützt den Kopf in die rechte Hand, während der linke Arm sich quer über den Leib nach vorne legt und die Fingerspitzen leise tastend ein Wickelkind berühren, das bei seiner Mutter auf dem Bette liegt. Vor dem Kinde waren ehemals zwei kleine Englein angebracht. Sie knieten und erhoben ihre Hände, dem Kinde so ihre Verehrung darzubringen. Außer diesen beiden Ansatzstellen sind keine anderen Spuren zu bemerken, aus denen man schließen könnte, daß die Gruppe ursprünglich noch figurenreicher war. Die Rückseite ist rundlich abgeschnitten und deutet auf die Anbringung in einer Nische oder in der Predella eines Altars hin.

Die Figur bietet uns keine Anhaltspunkte für die Entscheidung der Frage, ob Maria oder Anna dargestellt ist. Die Haltung und Kleidung läßt auf Maria schließen: in hunderten von Beispielen begegnet sie uns bei fast allen Darstellungen der Geburt Christi vom frühesten Mittelalter bis zur Gotik. Es ist ein uraltes Schema, dessen Ursprung man bis zur Antike zurückverfolgen kann.<sup>1)</sup> Aus dem reichen Bestande ähnlicher Darstellungen, die in dem Elfenbeinschatze des Landesmuseums zu Darmstadt aufbewahrt werden, sei hier nur ein Beispiel

<sup>1)</sup> Noack: Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance. Im Anschluß an Elfenbeinwerke des Großh. Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1894.



vom 14. Jahrhundert wiedergegeben (Abbildung). Es ist überraschend zu sehen, wie genau der spätgotische Meister unserer Holzgruppe sich an die Überlieferung gehalten hat. Doppelt überraschend, wenn man bedenkt, wie sehr gerade die Künstler vom Ende des 15. Jahrhunderts auch in der Ikonographie neue Wege aufsuchten. Diese genaue Übereinstimmung mit dem überkommenen Schema beweist aber nicht, daß wir in diesem Falle ebenfalls eine Geburt Christi vor uns haben. Denn es ist zweifellos, daß der Typus der Gottesmutter im Wochenbett im Laufe der Zeit Einfluß ausübte auf die Darstellung der Geburt Mariä. Ein mir gerade zur Hand liegendes Beispiel: Sanct Anna als Wöchnerin auf einer Tafel des am Ende des 14. Jahrhunderts gemalten Hochaltars von Schotten (Abb. Zeitschrift f. christl. Kunst 1911, Sp. 73) zeigt uns die heilige Mutter Anna auf dem Bette liegend genau in der Haltung und Kleidung, die wir sonst bei Maria zu sehen gewohnt sind. Auch auf Besonderheiten der Tracht darf man kein zu großes Gewicht legen. Die mächtige Hülle des Kopftuches verleiht unserer Figur einen ausgesprochen matronalen Charakter, der auf die Großmutter Christi hinzudeuten scheint. Aber erhalten nicht die Madonnen Dürers selbst bei Geburtsdarstellungen dasselbe stark ausgeprägte mütterliche Aussehen? Die Gruppe an und für sich bietet uns so keine Hinweise für die Entscheidung der Frage, wer dargestellt ist. Und doch wird man in ihr Sanct Anna erkennen dürfen, denn an ihrem früheren Aufenthaltsort trug sie immer diesen Namen. Dieser Überlieferung ist doch Gewicht beizumessen, besonders wenn man die Zeitumstände in Berücksichtigung zieht, in denen die Figur geschaffen wurde. Denn gerade am Ende des 15. Jahrhunderts und in den folgenden Jahrzehnten erlangte die Verehrung der Mutter Anna (das ist ja jetzt noch der Name, unter dem das katholische Volk sie anruft) in allen Schichten der Gläubigen eine außerordentliche Verbreitung. Zweifellos hat der immer schärfer sich herauskristallisierende Glaube an die unbefleckte Empfängnis Mariä seinen Einfluß auf die steigende Verehrung der hl. Anna ausgeübt. An der Verherrlichung der von der Erbsünde befreiten Tochter mußte auch die Mutter Teil haben, da ja in ihrem Leibe sich dieses Wunder vollzog. So fordert Trithemius in seiner 1494 erschienenen Schrift: „De laudibus S. Annae“ zu ihrer Verehrung auf, da ihr Andenken lange vernachlässigt worden sei. Bekannt ist auch der Streit zwischen Mainz und Düren, wohin die Annenreliquie unrechtmäßiger Weise aus St. Stephan gebracht wurde, ein Streit, der damals alle Welt lebhaft erregte und zu dessen Schlichtung schließlich Kaiser und Papst angerufen wurden. Auch in den höchsten Kreisen wurde der Annakultus gepflegt. Kaiser Maximilian ließ sich 1496 in ihre Bruderschaft zu Worms aufnehmen. Bei der Einweihung ihrer Kapelle erschien das kaiserliche Ehepaar. Eine große Rolle in der Geschichte der spätgotischen Baukunst spielt der Neubau der Annakirche zu Annaberg, den Friedrich der Weise mit großem Aufwande errichtete. Nirgends fand der Annenkultus größere Verbreitung als in den sächsischen Landen, hier wurde sogar St. Anna die Patronin des Bergbaues. Mit der wachsenden Verehrung geht natürlich Hand in Hand die Vermehrung ihrer bildlichen Darstellungen. Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts nimmt die Verherrlichung der Verwandtschaft Mariä in den

Schreinen und auf den Flügeln der Altäre immer mehr Raum ein. Die Wurzel Jesse, die heilige Sippe und Anna selbdritt sind die Lieblingsthemen der Kunst des ausgehenden Mittelalters.<sup>1)</sup>

Beim Aufstellen des Werkes in den Sammlungsräumen des Museums ergaben sich mannigfache Schwierigkeiten, die hauptsächlich auf den stillen, innerlichen Reiz, der von der Gruppe ausgeht, zurückzuführen sind. Sie verlangt einen intimen und doch wieder feierlich stillen Raum. Da wurde es klar, daß diese Skulptur mehr ist als das vorzügliche Werk eines großen Künstlers, daß sie ein Andachtsbild ist, das eine stille aber in seiner Innerlichkeit eindringliche, zu Herzen gehende Sprache spricht. Man kann sich leicht vorstellen, welchen Zauber dies Werk an seinem ursprünglichen Standort in der Nische einer Kirche auf die Gläubigen ausgeübt haben muß. Besonders auf die Mütter, die zu ihm hinwallten, dort ihre Kerzen opferten und sich mit ihren Kindern der mütterlichen Patronin empfehlen.

Diese wohltuende Ruhe und Stille erreicht der Künstler dadurch, daß er auf das einfache uralte Motiv der auf dem Bette liegenden Mutter zurückgreift. Wenn man andere erhaltene Wochenbettdarstellungen, wie die im Museum zu Stuttgart oder die im Germanischen Museum zu Nürnberg betrachtet, wird der intime Reiz und zugleich die monumentale Größe unserer Figur erst recht fühlbar. Ganz zu schweigen von den so vielerlei erzählenden Reliefs der Wochenstube (vgl. das beste Werk dieser Art im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin), wo eine feierliche Stimmung in dem Betonen des Allzuirdischen gar nicht aufkommen kann. Es ist klar, daß der Künstler bewußt auf den Jahrhunderte alten Typus der Geburtsdarstellung zurückgriff, da ihm dieser die beste Lösung für die erstrebte ruhige monumentale Wirkung bot. Interessant ist, wie er das überlieferte Schema abwandelt und mit neuem gesunden Leben erfüllt. Ein Blick auf die 150 Jahre ältere Elfenbeinschnitzerei (Abbildung) zeigt dies deutlich. Dort eine gleichmäßige Behandlung aller Teile. Licht und Schatten ist überall gleich verteilt. Hier aber ist die Wirkung auf klare Gegensätze aufgebaut. Der Mantel, der den unteren Teil des Körpers umhüllt, ist tief durchfurcht. Breite tiefe Schattentäler lagern sich schichtenweise hintereinander, nieder anfangend und bis zur Pyramide des einen etwas gehobenen Knies ansteigend. Bei den Hüft- und Brustpartien wird die Bewegung ruhiger; die feine Fältelung umspielt nur ganz leicht die Formen des Körpers, dessen prachtvolle Rundungen an Leib und Brust voll zur Geltung kommen können. Die Bewegung endet dann in den weiten Flächen des Halses, des Kopfes und des ganz breit gehaltenen, nur wenig gefältelten Kopftuches. Die doppelten Horizontalen der beiden weichen, wenig bewegten Kissen unterstützen noch den ruhigen, flächigen Eindruck. Daß mit dieser Anordnung zugleich auch eine stark räumliche Wirkung erzielt wird, ist ein besonderer Vorzug. Schon das dreifache Hintereinander von Engeln, Kind und Mutter gibt dem Auge Anhaltspunkte für die Tiefenvorstellung. Von dem

<sup>1)</sup> Vgl.: E. Schaumkell: Der Kultus der hl. Anna. Dissert. Gießen. 1893.

Schmitz: Die Annabilder in ihrer Beziehung zur unbefleckten Empfängnis Mariä. Im „Katholik“ 1893. S. 14 ff.

Kinde wird der Blick durch den quer über den Leib gelegten Arm nach hinten geführt. Auch der Kopf mit seiner prachtvollen Schädelwölbung, den vollrunden, tief untergeschnittenen Augenlidern, der kräftigen, stark hervortretenden Nase, den vollen, etwas zusammengezogenen Lippen und dem kleinen, runden Hügel des Kinnes ist von stark plastischer Wirkung. Und dann die wundervolle, zartgliedrig-vornehme und doch wieder breitflächig gehaltene Hand mit dem kräftigen, man möchte fast sagen, ungotischen, Handgelenk, in die sich so überzeugend der Kopf hineinlegt! Wie der Künstler es versteht, dem ruhenden Körper dadurch eine reiche Bewegung zu verleihen, daß er die Achse der Brustpartie in gegensätzliche Drehung zu Kopf und Unterkörper bringt, wie er das Knie ungefähr in die Höhe des Armes emporhebt und so ein Abflauen des Umrisses vermeidet, all das beweist sein starkes Körpergefühl und zugleich seine Freiheit in der Benutzung der künstlerischen Ausdrucksmittel.

Ein besonderer Vorzug der Gruppe ist ihre im wesentlichen gut erhaltene ursprüngliche farbige Fassung. Das Weiß des Bettlakens, des unteren Kissens sowie des Kopftuches und der Windeln, das Rot des Bettgestelles und des Mantels, das blaukarierte obere Kissen, sowie das dunkle Blau des Gewandes geben einen lebhaften freudigen Dreiklang; die Farbe der Fleischteile von Kopf und Händen verleiht der schon durch rein plastische Mittel erreichten Natürlichkeit warmes pulsierendes Leben. Die klare Scheidung der einzelnen Partien die, wie wir eben darlegten, eine der Hauptschönheiten dieser Skulptur ist, wird durch die Farbe noch mehr betont. In den Kreidegrund des Mantels sind große Muster hineingepreßt, spätgotisches Astwerk, von dem Strahlen ausgehen; sie heben sich wie große grüne Blätter vom roten Grund ab. Die Erhaltung der Figur ist im ganzen genommen gut zu nennen. Besonders wertvoll ist es, daß der prachtvolle Kopf mit der stützenden Hand ohne Verletzung auf uns gekommen ist. Bei der rechten Hand sind nur die Fingerspitzen teilweise (und richtig) ergänzt. Brandspuren — ehrenvolle Narben —, die wohl von Kerzen herrühren, welche die Verehrung der Gläubigen allzunahe an die Heilige herabrachte, beeinträchtigen den Gesamtcharakter gar nicht.

Die Figur stammt aus der Nähe von Bamberg, kommt also aus einem Gebiet, dessen Kunst unter starkem Einfluß von Nürnberg stand. Diese Rasseverwandtschaft verleugnet meines Erachtens nach auch unsere Gruppe nicht. Bei ihrem ersten Auftauchen wurde sie von berufener Seite mit der schwäbischen Kunst und besonders mit der von Blaubeuren in Beziehung gebracht. Wenn auch manche Einzelheiten in der plastischen Gestaltung, wie Hals, Mund und Kinn, Ähnlichkeiten mit schwäbischen Arbeiten aufweisen, so widerspricht doch die Gesamthaltung einer Zuweisung an Schwaben. Der schwärmerische Ausdruck, der den schwäbischen Madonnen so schön ansteht und der sich hauptsächlich in ihren bald glutvollen, bald sanften Augen ausspricht, fehlt dieser Heiligen gänzlich. Sie ist wie ihre fränkischen Schwestern, viel irdischer, natürlicher. Ihre herbe Schönheit mutet durchaus fränkisch an. Ebenso auch die Gewandung. Während die schwäbischen Bildschnitzer das Faltenwerk mehr nach ornamentalen Gesichtspunkten zusammenfassen und entsprechend der erstrebten geistigen



und körperlichen Schönheit es in eine gewisse Harmonie zu bringen suchen, verfährt der Franke damit viel freier, willkürlicher. Auch bei unserer Figur werden die großen Kurven des Mantels unterhalb des Knies jäh durch einen Wellenstrudel unterbrochen.

Es liegt keine Veranlassung vor, für die Herkunft der Figur eine andere Gegend in Anspruch zu nehmen, da ihr Charakter entschieden auf die weitere Umgebung von Nürnberg hinweist. Man zog z. B. die liegende Katharina des Germanischen Museums zum Vergleich heran. Wenn auch die technische Behandlung des Holzblockes, der hinten gehöhlt ist und wie schräg angelehnt erscheint, ferner die Art des Lagerns und des Zusammenbringens der liegenden Figur mit Engeln, wenn auch Einzelheiten der Modellierung, besonders der etwas gespreizten Hände, des zusammengezogenen Mundes, des runden Kinnes und der langen kräftigen Nase bei beiden Gruppen große Übereinstimmung aufweisen, so darf man doch nicht von einem Schulzusammenhang sprechen. Bei der Katharina ist alles flach, das Gewand wie naß anliegend, der Kopf mehr gezeichnet als modelliert. Viel eher geht gerade in dieser Beziehung in der stark plastischen Wirkung unsere Gruppe mit anderen Nürnberger Arbeiten zusammen. Ich denke an die knieende Madonna vom Rahmen des Dürerschen Allerheiligenbildes, bei der die Absicht des Künstlers in der Gewandbehandlung auf Ähnliches hinzielt, wie bei unserer Figur. Es ist mir jedoch trotz Suchens nicht gelungen, ganz übereinstimmende Skulpturen zu finden, die zum Vergleich herangezogen werden müssen.<sup>1)</sup> Vielleicht können besser orientierte Spezialforscher diese Frage einer Lösung näher bringen. Der Zweck dieser Zeilen war, diese „Heilige Anna im Wochenbett“ einem größeren Kreise von Kunstfreunden vorzuführen und einige Probleme, die sich an sie knüpfen, anzudeuten. Der Wert der Gruppe, ihre Schönheit und die stimmungsvolle Wirkung, die von ihr ausstrahlt, werden ihr gewiß einen Ehrenplatz unter der gesamten deutschen gotischen Plastik einräumen.

---

<sup>1)</sup> Meine Einziehung zum Heere hat mich daran gehindert, den noch offenstehenden Fragen weiter nachzugehen.







Abb. 1. Vom Portal des Ottheinrichsbaues in Heidelberg.

## ÜBER ZWEI BILDNISSE OTTHEINRICHS VON DER PFALZ.<sup>1)</sup>

### II.

#### STEINMEDAILLON VON HANS DAUCHER.

VON GEORG HABICH.

Vor einigen Jahren tauchte ein in Kelheimer Stein geschnittenes Medaillonporträt des Pfalzgrafen, späteren Kurfürsten Otto Heinrich im Kunsthandel auf. (Abb. 2.) Es gelangte mit dem Nachlaß des verstorbenen Direktors des Grünen Gewölbes und Münzkabinetts in Dresden, Dr. Julius Erbsteins, zur Auktion: einer großen Münz- und Medaillensammlung, die bereits vom Großvater des genannten Numismatikers angelegt worden war und in ihren Anfängen bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Von dem Besitzer mit Argusaugen gehütet, bedeutete das prächtige Werk eine Überraschung. Bildete es doch das Gegenstück zu dem bekannten Kelheimer Stein-Modell in Colmar, das den Bruder Otto Heinrichs, den ritterlichen Philipp,

<sup>1)</sup> S. oben S. 67.



2.



3.



4.

OTTO HEINRICH VON DER PFALZ.

ABB. 2. STEIN-MEDAILLON 1522. ABB. 3. MEDAILLE 1520. ABB. 4. MEDAILLE 1527.



5.



6.



7.

PHILIPP VON DER PFALZ.

ABB. 5. STEIN-MEDAILLON 1522. ABB. 6. MEDAILLE 1520. ABB. 7. MEDAILLE 1527



in entsprechender Auffassung darstellt und das seit langem als ein Werk Hans Dauchers bekannt ist. (Abb. 5.<sup>2</sup>)

Es gehört zur Signatur des modernen Kunstmarktes, daß alles Außergewöhnliche und Hervorragende skeptische Aufnahme findet, und so konnte es nicht ausbleiben, daß die Überraschung und Bewunderung, die das Ottheinrich-Modell bei seinem Auftauchen auslöste, alsbald in zweifelnden Verdacht umschlug. Von autoritativer Seite wurde es für das Machwerk eines bekannten sächsischen Fälschers erklärt, allerdings lediglich auf Grund einer schlechten Katalogabbildung, ohne Kenntnis des Originals. Der Verdacht stützte sich, so sonderbar es klingt, in erster Linie auf die Provenienz. Es kann nämlich nicht verschwiegen werden, daß der letzte Besitzer der Sammlung dem betreffenden Fälscher mehrfach ins Garn gegangen ist.<sup>3)</sup> Dem gegenüber steht indes die Tatsache, daß die berühmte Sammlung Erbstein gerade an schönen Steinmodellen reich war, die unbezweifelt echt sind.

Von der Feinheit der Arbeit, der Frische und Lebendigkeit der porträtistischen Auffassung lebhaft berührt und von der Echtheit des Stückes überzeugt, halte ich es an der Zeit, für die Vollwertigkeit des künstlerisch wie gegenständlich gleich bedeutenden Bildwerks einzutreten.

Eine gute Handhabe dafür bietet der Colmarer Stein, der angeblich das Vorbild für den Fälscher gebildet hätte. Durch das Entgegenkommen des Vorstandes des Colmarer Museums, der mir das wertvolle Originalstück zur Prüfung übersandte, war ich in der angenehmen Lage, die beiden Stücke zu konfrontieren. Für eine Fälschung gibt es aber keine gefährlichere Probe als die, sie neben ihr echtes Vorbild zu legen, und es mag sogleich vorweg gesagt sein, daß der Ottheinrich-Stein die Probe bestand. Er bildet ein vollwertiges Gegenstück zu dem Colmarer Me-

<sup>2)</sup> Das Modell in Colmar stammt aus der alten Privatsammlung Morel und befindet sich seit den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts im Unterlinden-Museum. Das Material ist nach Groth weicher Jura-Kalk, der gewöhnliche Kelheimer Stein. Das Stück ist bereits beschrieben und abgebildet bei Ch. Bartholdi, *Curiosités d'Alsace*, 1861, S. 112; Aretin, *Altertümer und Kunstdenkmäler des Hauses Wittelsbach*, im Text; ferner in den Schriften der Société Schongauer, *Assemblée Générale*, Rapport Nr. 12, Colmar 1887, S. 14, wo es im Anschluß an Bodes Aufsatz im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1887, Hans Daucher zugeschrieben wird. — Der Ottheinrich-Stein gelangte auf der Auktion zum Preise von 13000 Mk. in Besitz eines Pariser Händlers.

<sup>3)</sup> Der Arbeiten dieses wohlbekannten Fälschers sind Legion. Vielfach haben ihm bei seiner Tätigkeit deutsche Medaillen als Vorbild gedient. Ein hübsches Beispiel dieser Art, übrigens als moderne Arbeit gekauft, ist im Kunstgewerbemuseum in Dresden, eine Plakette in Stein, die nach der Medaille des Michael Ott von Echterdingen gefertigt ist. Auch Dauchers Stil hat er imitiert, aber nicht mit Glück. Ob auch das Reliefforträt der Susanna von Wels mit der Signatur **IdI** in dem durch Fälschungen aller Art abstoßenden Stadtmuseum im Rathaus von Colmar ebenfalls von jener Hand stammt, weiß ich nicht. Jedenfalls ist es, wie ich mich neuerdings durch Augenschein überzeugt habe, modern.

Erbstein hielt an der Echtheit einiger für das Grüne Gewölbe gekauften Fälschungen eigensinnig fest und pflegte Zweifeln gegenüber die Echtheit durch den Hinweis auf seinen Ottheinrich-Stein zu begründen. Dieser, der über jeden Zweifel erhaben, sei von demselben Händler gekauft wie jene zweifelhafte Ware. Diese Angabe, obwohl sie nichts besagt, bedürfte doch der Nachprüfung, denn sie ist wohl die eigentliche Ursache, warum auch der Ottheinrich disqualifiziert wurde.



daillon. Letzteres hat freilich den Vorzug, vollkommen intakt zu sein;<sup>4)</sup> ein warmbrauner Gesamtton überzieht die Oberfläche. Dagegen ist das Ottheinrich-Modell stark ramponiert, in der Mitte durchgebrochen und, was schlimmer ist, gesplittert (s. Deckblatt). Wesentliche Teile am Harnisch sind neuerdings in Paris schlecht ergänzt, nämlich folgende: die ganze linke Achsel mit Oberarm, der Brechrand am rechten Achselstück unterhalb des Kinns, sowie ausgesprungene Stücke im Fond der Umschrift. Hier fehlen ferner ein paar Buchstaben und Zahlzeichen: I in RHENI und XX in der Jahrzahl. Die Ergänzung trifft zwar gut das äußere Cachet, verfehlt aber den Reliefstil. Ein Vergleich mit Philipp lehrt, daß die Punkte durchweg zu hoch sitzen, wodurch der prächtige Kopf stark beeinträchtigt wird. Die ergänzten Teile wirken hart und übermodelliert. Dazu kommt, daß die ganze Oberfläche geputzt ist. Nur der Außenrand bewahrt noch die alte bräunliche Farbe. Sie stimmt mit dem Colmarer Stein überein.<sup>5)</sup>

Die beiden Stücke sind gleichzeitig — datiert 1522 — offenbar als Pendants gearbeitet. Sie gleichen sich äußerlich wie die rechte Hand der linken, zeigen aber doch individuelle Verschiedenheiten, und zwar handelt es sich hier nicht etwa um Zufälligkeiten, sondern um greifbare Unterschiede in der Zeichnung der Harnische, in den Proportionen der Körper usw. Läßt sich nun erweisen, daß diese individuellen Eigentümlichkeiten tatsächlich in natura bestanden, so ist damit der Verdacht, das eine Stück sei nach dem andern gefälscht, im wesentlichen entkräftet.

Im Jahr der Entstehung des Medaillons war Ottheinrich zwanzigjährig von der Universität nach Neuburg zurückgekehrt. Beide Brüder wurden mündig gesprochen und aus der Vormundschaft ihres Oheims, des Pfalzgrafen Friedrich, entlassen. Nunmehr begann für sie das ritterliche Leben. In diesem Jahre war es, daß sie, wie Ottheinrich in seinem Tagebuche vermerkt, ihr „erst Stechen getan“. Dementsprechend erscheinen sie hier im Schmuck ihrer neuen Waffen. Es ist der typische „Maximiliansharnisch“ der Zeit, den sie tragen; aber die Rüstung Otto Heinrichs weicht in bemerkenswerten Details von derjenigen Philipps ab. Sie ist etwas reicher ausgestattet; die „Achseln“ werden durch eine Kordelschnur über dem Brustrand verbunden, und daß dies keine Zufälligkeit ist, nicht etwa eine bloße Zutat des Fälschers, beweist die entsprechende Schnur am Handschuh der Linken, die über den Knöchelreifen läuft. Rosetten zieren die Vorderflüge der Achseln, die wiederum am Schwertknopf ihre ornamentale Entsprechung haben. Das Schwert ist wesentlich verschieden von dem des Bruders. Vielleicht ist es dasselbe, das ein noch erhaltenes Inventar der Rüstkammer Ottheinrichs in Neuburg verzeichnet: „Item Ain Reitschwerdt mit Ainer schwarz samatin hefft und schaiden, oben vnd vnden mit vergulden Silber beslagen. Der Knopf mit Ain vergulden Roslin vnd gewundnen Tretten (Drähten).

<sup>4)</sup> Nur an einer Stelle, am Brechrand der linken Achsel ist der Stein bestoßen. In München und Berlin befinden sich ältere Bleigüsse davon, die vor dieser Beschädigung gemacht sind.

<sup>5)</sup> Den Zustand vor der Restaurierung gibt die Abbildung im Katalog Erbstein (Frankfurt, Adolf Heß Nchf. 1908). Taf. 19. — Vgl. Deckblatt von Abb. 2.

Das kreuz mit 2 silberin verguldeten Roslin oder Knopfen.<sup>a</sup> (Hof- und Staatsbibliothek München, Cod. germ. bav. 1966 fol. 47 v.)<sup>6)</sup>

Daneben erscheint der Harnisch Philipps einfacher; er ist glatt belassen. Die Armkacheln entbehren der Rändelung und in Übereinstimmung damit die Handschuhe der Riffelung. Verschieden sind auch die Beintaschen, bei Philipp einfach geschoben, bei Ottheinrich fein geriffelt, wieder entsprechend dem Handschuh; zierliche Lederschnallen halten sie zusammen. Dies alles sind Dinge, für die das Colmarer Medaillon keine Vorlage abgeben konnte. Und dazu der prächtige Gestus des rechten Armes! Das alles müßte der Fälscher selbständig erfunden haben, und die meisterhaft geschnittene Rechte — wie sicher und einfach ist die Innenfläche der behandschuhten Hand gegeben! — wäre sein eigenstes



Abb. 8. Philipp von der Pfalz 1527.



Abb. 9. Otto Heinrich von der Pfalz 1527.

Werk. Und dann die körperliche Verschiedenheit. Sie bestand in der Wirklichkeit: Ottheinrich war der Stattlichere, Philipp von zierlicherer Statur. Nicht einmal die Mützen, die beide Brüder tragen, sind konform, und selbst diese Äußerlichkeit — so unbedeutend sie scheint, so wichtig ist sie in unserem Falle — findet ihre tatsächliche Bestätigung. Wir besitzen von den beiden Pfalzgrafen zwei Jugendbildnisse auf Schaumünzen in humanistischem Kostüm mit Schultertragen und Klappmützen aus dem Jahre 1520 (München, Münzkabinett Abbildung 3 u. 6). Sie zeigen genau denselben Unterschied: Ottheinrichs Barett ist weiter und weicher, entsprechend seinem stärkeren Schädel und volleren Haar. Ferner existieren zwei Medaillenbildnisse von 1527 mit Rüstung und großen Federhüten (beide Stücke ebenfalls im Münchener Kabinett, Abb. 4 u. 7), kleinere Repliken im Victoria- und Albert-Museum in London, (Abb. 8 und 9). Die kleine Replik in London läßt bei Ottheinrich deutlich die Schnur auf der Brust erkennen, bei Philipp fehlt sie.

<sup>a</sup>) Auf den Akt hat Herr Dr. H. Stücklein mich gütigst aufmerksam gemacht.

Das Jugendbildnis von 1520 gibt den achtzehnjährigen Ottheinrich bartlos, aber bereits mit einem Ansatz von Doppelkinn, dem Vorboden der späteren Korpuhlenz. Auf der Medaille von 1527 trägt er einen Vollbart und das Haupthaar länger gelockt. Unser Steinmodell steht zeitlich zwischen beiden Medaillen. Dem entspricht genau das physiognomische Bild. Um Hals und Kinn ist der junge Herr bereits reichlich feist; der Bartwuchs beginnt, ist aber noch nicht über einen leichten Flaum hinaus gediehen, der Wangen und Kinn bedeckt (vermitteltst Stichel leicht angedeutet).

Genug, die Ottheinrich-Medaille von 1520 verhält sich zu unserem Stein ebenso wie die entsprechende Medaille Philipps zu dem Colmarer Stück. Es sind Arbeiten derselben Hand, als Gegenstücke gedacht, aber mit feiner Beobachtung individueller Besonderheiten und durch das Alter bedingter Verschiedenheiten.

Eine der gefährlichsten Klippen für Fälscherkünste auf dem Gebiete der Medaille pflegen die Typen der Schrift zu sein. Bei unserem Stück sind die Umschriften in Schnitt und Duktus durchaus einwandfrei. Eine gewisse Unebenheit des Grundes innerhalb der Buchstaben, die bei der sonstigen Exaktheit des Schnittes vielleicht auffallen könnte, findet sich genau ebenso bei Philipp. Wenn die Devise MIT DER ZEYTT<sup>7)</sup> im Felde größere Typen zeigt als die entsprechende Schriftzeile bei Philipp, so ist das in ihrer Kürze begründet: um den Raum zu füllen, bedurfte es größerer Lettern. Wie der Stein in Colmar, läßt auch Ottheinrich die Spuren des Zirkels erkennen, konzentrische Kreislinien, innerhalb deren die Umschrift läuft.

Ein weiteres technisches Detail, nicht minder unauffällig, sei hier vermerkt. Mitten auf der Brust Philipps entdeckt man bei genauem Zusehen eine unmerkliche Vertiefung, ein kleines Bohrloch (im zweiten Felde rechts zwischen den Harnischgräten). Das ist keine Zufälligkeit, sondern, wie eine Messung ergibt, genau das Zentrum des Runds: die Einsatzspur des Zirkels, mit dem der Künstler die Kreiseinteilung vornahm. Dieselbe Vertiefung findet sich nun auch bei Ottheinrich. Hier liegt sie dicht an der zweiten Harnischgräte rechts. Dieser Einblick in den Arbeitsvorgang ist interessant genug: hier wie dort dieselbe Technik, die gleiche Praxis.

Endlich sei eine freilich minutiöse, aber gerade deshalb schwerwiegende Einzelheit hervorgehoben. Bei günstig auffallendem Lichte oder mit Hilfe der Lupe läßt sich konstatieren, daß das Philipp-Medaillon ursprünglich teilweise vergoldet war. Minimale Reste der alten Vergoldung sitzen in der Rosette nach der Jahrzahl, Spuren davon finden sich an den Interpunktionszeichen. Die Überbleibsel sind zwar nur gering, aber völlig gesichert. Ebensolche Vergoldungsspuren lassen sich nun auch bei Ottheinrich nachweisen. Trotz der starken Verputzung haben sie sich erhalten in der Rosette am Schluß der Umschrift, desgleichen

---

<sup>7)</sup> ZEYTT, nicht ZEYT ist zu lesen. Letztere Schreibung ist teils durch die Ramponierung, teils durch die Restaurierung entstanden. Die Schreibweise „ZEYTT“ kann nicht befremden; „Als Mit Der Zeydt“ liest man z. B. auf einer Federzeichnung des XVI. Jahrhunderts. (Archiv für Kunstgeschichte. Taf. 34.)



an der (ursprünglichen) kleinen Rose am rechten Schulterstück, ferner am Knopf des Schwertes und im Geringel des Panzers unter der linken Achselhöhle.<sup>9)</sup> Die Spuren sind, wie gesagt, minimal, für das unbewaffnete Auge kaum bemerkbar. Mir hat sich ihr Vorhandensein erst zufällig herausgestellt, nachdem ich das Colmarer Original Tage lang in Händen gehabt hatte. Daß ein Fälscher davon Kenntnis besessen, ist ausgeschlossen.

Diesem Befunde gegenüber sollten, wie ich meine, die Zweifel verstummen. Dennoch will ich nicht unterlassen, ein paar Beweisstücke handgreiflicherer Art beizubringen. Das bayerische Armeemuseum besitzt zwei mächtige Doppelkartauen, Prachtstücke der deutschen Gießkunst aus der Renaissancezeit. Sie lagern gegenwärtig an der Rampe des Museums. Einer Inschrift zufolge wurden sie gegossen von Sebald Hirder zu Neuburg a. D. in den Jahren 1524 und 25, also kurze Zeit nach der Entstehung unserer Steine. Kunstgeschichtlich sind sie merkwürdigerweise bisher unbeachtet geblieben.<sup>9)</sup>

Reicher ornamental und heraldischer Schmuck bedeckt und gliedert die mächtigen Rohre. Ein wilder Mann, rau behaart, bildet das Abzeichen des einen, sein nicht minder rauhes Ehegespons personifiziert das andere. „Scherer“ und „Schererin“ sind sie genannt. Figuren und Ornamentik deuten auf Modelle von Künstlerhand. Dies gilt besonders für den prächtigen Stoßboden, der bei beiden Stücken konform ist (Abb. 10). Die runde Scheibe im Durchmesser von 60 Zentimetern trägt im vertieften Mittelfeld innerhalb eines Kranzes das Brustbild des Pfalzgrafen Friedrichs II. im Harnisch mit großem Federhut und Umschrift.<sup>10)</sup> Dieses

<sup>9)</sup> Vergoldete Schrift findet sich mitunter auch bei kleineren Medaillenmodellen; ein wohl erhaltenes Beispiel dafür ist das feine Modell des Florentius Oertel, das sich samt der zugehörigen Wappenseite in der Sammlung der Deutschen Gesellschaft in Leipzig befindet. Holzmodelle von Medaillen wurden bisweilen dezent koloriert, Augen, Lippen und Haare leicht getönt in der Art, wie Konrad Meit seine kleinen Plastiken farbig behandelte. Freilich sind die wenig widerstandsfähigen Wasserfarben meist abgewaschen oder verblüht. Als Beispiel sei das Buchsmodell des Georg Schönherr in Berlin angeführt, das noch Reste von Bemalung erkennen läßt.

<sup>9)</sup> Über die mannigfachen Schicksale und Fahrten der beiden Rohre, die u. a. in der Schlacht am Weissen Berge in Aktion waren und in die Hände des Siegers, Kurfürst Maximilians I. von Bayern, fielen, berichtet Ludwig Popp „Die alten bayerischen Geschütze des k. b. Armeemuseums vor dem Zeughause auf Oberwiesenfeld“, München, Oldenbourg, 1887. Vgl. auch Popp, „Photographische Aufnahmen der interessantesten bayerischen Geschütze“, München, 1897. Über den Gießer Sebald Hirder vgl. Rott, Ottheinrich und die Kunst, S. 27, 184. In den Akten heißt er „puxenmeister“. Er war also in erster Linie Geschützgießer. Außer den beiden Stücken im Armeemuseum ist auch eine Falkaune im Nationalmuseum durch seine Signatur gesichert; ebenso der bekannte große sog. Weinkühler ebendasselbst, dessen Dekor Dürerische Motive enthält. Daneben hat er auch Glocken gegossen (s. Neuburger Kollektaneenblatt 1865, S. 11). Sein Nachfolger als Büchsenmeister wurde Hans Meissner, der am St. Veitstag 1539 seine Bestallung mit einer Besoldung von 60 Gulden usw. erhielt. Akt des Geheimen Hausarchiv Nr. 2645. Von ihm rühren zwei große Prachtgeschütze, die „Singerin“ und „Weck mich nit auf“ im Armeemuseum her. Laut Inschrift gegossen von Hans Meixner zu Landshut 1543 für Herzog Ludwig von Bayern.

<sup>10)</sup> Solche Gußmodelle waren ebenso wie die Patronen für ornamentale Verzierung von Glocken in Stein oder Holz geschnitten und wurden in die Gußform eingedrückt. Sie vererbten sich in den Gießhütten von Generation zu Generation. So verwendete Hirder einen Löwen mit Spruchband, der auf einem Geschütz des Hans Meißner 20 Jahre später wiederkehrt. Das Steinmodell dazu im Nationalmuseum Nr. 672: Abb. 12. — Zwei heraldische Löwen, die Meissner als Schmuck eines Rohres





ABB. 10. STOSSBODEN EINES GESCHÜTZES. 1524. MÜNCHEN. ARMEEMUSEUM.

ganz medaillenmäßige Porträt wiederholt sich, kleiner und roher, im äußeren Kreis der Scheibe zwischen Wappenschilden und Rosetten. Es wird flankiert von gleichartigen Profilbildnissen der jungen Herzöge Ottheinrich und Philipp. Friedrich entspricht in Kostüm und Zuschnitt durchaus den Ottheinrich- und Philipp-Medaillen Dauchers von 1527. Ein ebensolches Stück von Dauchers Hand, das freilich verloren ist, hat zweifellos für das Profilbild Friedrichs auf dem Stoßboden als Vorlage gedient.<sup>11)</sup>

Was die jungen Pfalzgrafen betrifft, so ist die Vorlage hier nicht zweifelhaft. Die beiden erscheinen in Harnisch und Klappmütze, genau im Typus der Steinmodelle. Bei Ottheinrich ist auch hier — und dies ist bei der sonst etwas summarischen Behandlung des derben Gußstückes bemerkenswert — die Kordelschnur über der Brust wiederum nicht übergangen.

Aus Gründen der Symmetrie erscheint Ottheinrich hier nach rechts gewandt. Dies bedingte eine leichte Abänderung am Harnisch. Der Vorderflug der Achsel — hier der rechten — ist unten gekürzt. Bekanntlich ist der rechte Vorderflug bei Turnierharnischen stets kürzer als der linke, um die Lanze einlegen zu können. Der Stoßboden kopiert also seine Vorlage nicht mechanisch, sondern — auch dies spricht wieder für Künstlerhand — mit Berücksichtigung der natürlichen Erscheinung.

Auf dem Ottheinrich-Stein sind, wie die Reste erkennen lassen und wie der Ergänzer richtig bemerkt hat, die Brechränder merklich höher gehalten als bei Philipp; auch diesen Unterschied giebt der Stoßboden getreulich wieder.

So sicher es ist, daß das Brustbild Philipps (rechts) auf das Colmarer Modell zurückgeht, so sicher läßt dasjenige Ottheinrichs (links) unser Steinmodell voraussetzen, ja, hätten wir das Original nicht in Händen, wäre es verloren, so müßten wir aus der Darstellung auf dem Geschützboden schließen, daß es einst vorhanden gewesen.<sup>12)</sup> Auch sonst erinnert die Ornamentik der Bodenstücke an Hans Daucher. Es ist keine allzugewagte Annahme, daß dieser, der Lieblingskünstler der Neuburger Herzöge, es war, der das Modell zu dem Stoßboden geschnitten hat.

Ueber die stilistische Seite der Frage sei noch bemerkt, daß Hans Daucher bei

benutzt, wiederholen sich auf einem 1554 von Linhard Peringer zu Landshut gegossenen Geschütz „Die Egge“ (Armeemuseum). Bemerkenswert sind ferner die reitenden Knaben auf der von Meißner gegossenen „Singerin,“ (ebenda). Das Modell dazu im Original ist im Germanischen Museum erhalten: ein Solnhofen Steinrelief (Josephi, Werke der plastischen Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Taf. VI. Nr. 66), das die beiden Reitertypen mit den oben erwähnten heraldischen Löwen auf einer Platte vereinigt. Dieses Steinmodell deutet ebenso wie der Löwe im Nationalmuseum auf die Eichstätt Werkstatte des Loy Hering (vgl. den Löwen auf dem Heringschen Relief in Berlin, Vöge, Nr. 141).

<sup>11)</sup> Ein Porträt Friedrichs, ganz im Typus der in Rede stehenden, enthält das Dauchersche Reiterrelief in der Sammlung Morgan, Helbings Monatshefte für Kunstwissenschaft III. 60. Gute Abb. im Ausstellungskatalog des Burlington Club, Early German Art, Taf. LXVII.

<sup>12)</sup> Auf den Daucherschen Charakter dieser Porträts habe ich bereits vor Jahren aufmerksam gemacht (Beilage zur Allg. Zeitg. 1905 No. 20). Inzwischen hat auch Prof. Regling, Direktorialassistent am k. Münzkabinett in Berlin, wie er mir mündlich mitteilt, den Zusammenhang der Geschützporträts mit Daucher bemerkt.

dem Ottheinrich-Medaillon durchaus dieselben plastischen Mittel verwendet, die wir auch sonst von ihm kennen. Als Schüler und Neffe des bedeutenden Gregor Erhart ging er von der Steinbildhauerei aus. Sein Reliefstil im besonderen entwickelt sich aus der Epitaphplastik (vgl. den Grabstein des Ritters Herwarth in der Margaretenkapelle in Augsburg.)<sup>13)</sup> Das Motiv der voll gerüsteten Ritterfigur, die eine Hand auf die Hüfte gestützt oder an den Schwertgriff gelegt, während die andere meist eine Lanze, Fahne oder Schild hält, ist typisch für die Grabreliefplatten der späten Gotik.<sup>14)</sup> Unsere Medaillons übertragen dies mehr oder weniger dekorativ ausgebildete Motiv in den Stil der Medaille. Nicht allein, daß die Köpfe entschieden ins Profil rücken, wobei der malerisch verzierte Helm durch die knappere Mütze ersetzt ist, auch die ganze Bewegung mit den breit ausladenden Hüften, die Aktion der Arme hält sich streng an das Flachrelief. Die Bewegung ist auf die Fläche eingestellt, die Silhouette auf das Rund zugeschnitten. Die energisch zusammengefaßte Figur Philipps steht, ihrem strengen, fast heraldisch empfundenen Umriß entsprechend, genau in der Mittelachse des Kreises. Die Linie Ottheinrichs ist bewegter. Die Geste der rechten Hand läßt stark aus, und ihr nachgebend rückt die ganze Figur etwas nach rechts. Und nicht nur seitlich ist sie verschoben. Fassen wir die Schriftzeile im Feld ins Auge, die die Horizontale angibt, die Stellung bezeichnet, in der das Rundbild betrachtet sein will, so bemerkt man, daß die Figur sich höher aufrichtet und zugleich leicht hintüberlehnt. Damit wird der Gestus der Rechten nochmals unterstrichen. Die Verschiebung beträgt nur wenige Grade, aber bei der Knappheit der Linienführung ist sie dennoch deutlich zu spüren.<sup>15)</sup>

Die nächste Analogie zu unseren Medaillonbildnissen bilden jene in geringer Anzahl erhaltenen, in Stein geschnittenen kleinen Modelle zu Epitaphien, die oben S. 71 Anm. 7 besprochen wurden (vgl. Jahrg. 1910, S. 169 und 1912 S. 229 Abb. 4). Dort wurde auch eine Inventarnotiz zitiert, wonach sich in Neuburg das „Muster“ zu Ottheinrichs „Epitaphium“ in einem Kästchen aus Eichenholz befand. „Muster“ bedeutet soviel wie kleines Modell. Ich bezweifle kaum, daß hiermit unser Stein gemeint ist, der somit auch aktenmäßig als alter fürstlicher Besitz bezeugt wäre, sei es, daß der Inventarisator die Halbfigur Ottheinrichs selbst für ein Epitaphmodell hielt, oder daß das Medaillon den Teil eines solchen bildete, etwa in einen architektonischen Rahmen eingelassen war.

Die Bedeutung Hans Dauchers als eines führenden Meisters der deutschen Kleinplastik rechtfertigt wohl die einläßliche Begründung der vorgetragenen Anschauung, daß uns in dem Steinmedaillon Ottheinrichs eine originale Arbeit des Augsburger

<sup>13)</sup> Abbildung in Helbings Monatshefte für Kunstwissenschaft. Bd. III S. 55.

<sup>14)</sup> In der Stellung kommt Ottheinrich nahe die schöne Figur des Grafen Eitel Friedrich von Zollern auf der Vischerschen Tumba in Hechingen.

<sup>15)</sup> Es scheint, als ob dieser Bewegungseindruck noch durch einen zeichnerischen Trick verstärkt werden soll. Die obere Abschlußlinie des Brustharnisches läuft nämlich nicht parallel mit dem Bauchgurt, wie dies der Wirklichkeit entspräche, sondern steht in einem perspektivisch unrichtigen Winkel mit diesem. Wenn dies ein Fehler, so ist es ein recht ausdrucksvoller. Übrigens findet sich derselbe Verstoß gegen die Perspektive auch sonst bei Daucher, so beim Reiterrelief Kaiser Maximilians in Wien, hier sogar in noch auffallenderem Grade. (Abb. Helbings Monatsber. S. 63.)



Bildhauers und zugleich ein authentisches, so überzeugendes als sympathisches Jugendbildnis eines der bedeutendsten deutschen Fürsten des Reformationszeitalters erhalten ist.

## ANHANG

### AUSZUG AUS NEUBURGER INVENTAREN.

(Geheimes Staatsarchiv. Akten Otto Heinrichs von der Pfalz Nr. 2690 u. 2388.)

#### a) INVENTARIUM ÜBER MEINES GNEDIGSTEN HERRN SCHREIBSTOBLEN ZU NEUBURG ANNO 1557.

Das mehrfach angeführte Inventar gibt von dem studiolo Otto Heinrichs eine Vorstellung von überraschender Reichhaltigkeit. Da Rott in seinem Buche, Ottheinrich und die Kunst, es nicht berücksichtigt (s. Seite 193), sei sein Inhalt hier in Kürze auszugsweise wiedergegeben. Das Verzeichnis umfaßt unter besonderen Titeln den Bestand an Gemälden, Figuren („gegossenen Antiquitäten“) und sonstigem „bildwergkh“. Die folgenden Regesten beziehen sich nur auf Gegenstände der Plastik und Kleinplastik, sowie auf Medaillen und Plaketten.

Unter den Bildwerken aus Marmor erscheinen:

fol. 9 eine Venus mit Cupido auf schwarzem Sockel, ferner ein „nackendes Weibsbild mit Spiegel und Schlange“, offenbar eine Allegorie der Vanitas wie auf dem Gemälde des Hans Baldung.<sup>1)</sup> Ferner ein sitzender nackender Mann mit zerbrochenen Händen und Füßen, vermutlich ein antiker Torso; endlich „ein jungs kindlen“.

Von Bildwerken in „pain“, vermutlich Elfenbeinschnitzereien:

„Item ein narr mit einer Sagckhpfeiffen und Putten“ (Bütte), vermutlich eine groteske Winzerfigur. „Darzu ein Ertzstufflin, Hasen zween, spring vnd lauff“, also, soweit der unklare Wortlaut erkennen läßt, ein kleinplastisches Tierstück.

Als Plaketten sind anzusprechen:

ein „gegossenes täflin der Kreuzigung Christi mit Maria“ (fol. 8 v). Wohl eine Kufstafel.

„Item ein halbs gegossenes vergulds angesicht in ain runden hulzin Buchslin“ (fol. 8 v); offenbar ein ausgeschnittener Reliefkopf in Applikenart.

Zwischendurch figurieren dann wohl auch Gegenstände wie drei Gallensteine der Äbtissin von Neuburg in einem „hultzin Schublädlin“.

Ferner: „Item ain allts gegossenes Bildlen auf ain Karren sitzend“ (antike Bronze?); mer (ferner) mein gnedigsten Herrn und seiner Churf. Dl. Bruders Conterfett von Pley“ Bleiabschlag der schönen Medaille mit dem Doppelbildnis der beiden Brüder von 1528 mit der Umschrift: CORAM DEO ET HOMI CONCORDIA FRATR PROBATA EST.

Von sonstigem Schnitzwerk:

„Item ain hulziner löffl, des stiel ein Pfeiffer ist“.

„Item ain painerne unbeschlagen Pulverflasch. Darauf David und Goliath geschnitten“ (fol. 16 v). Endlich eine beinerne Pulverflasche mit Wappen (fol. 17 v).

Münzen und Gemmen:

„vnd dann in ain sägckhlin dabey ain Priabus (antiker Phallus?) vnd Vespasianusmüntz“ (fol. 11). Ebenda werden erwähnt 24 Ringe mit allerlei „conterfettischen stainen“, in Ringe gefaßte Gemmen oder Kameen. Um ähnliche Dinge scheint es sich fol. 13 zu handeln, wo vier Brustbilder in „Gamache“ geschnitten und auf schwarzen Grund gekittet erscheinen; ferner fol. 14: in einem Papier weiße und rote „Stein-Conterfett“ (Carneolgemmen?).

Ebenda: „Item ain antiquitetisch angesicht in schwarz bain gedruckht“.

„Item das Conterfet Aristotelis in schwarz bain gedruckht“.

Eine Porträt-Medaille wird fol. 13 beschrieben: „Item meins gnedigsten herrn conterfet vnd wappen von gollt (als ich achte) gegossen anno 28.“ Aus diesem Jahre existieren mehrere Schaulmünzen Nürnberger Arbeit.

<sup>1)</sup> Terey, S. 34. Nr. 39.



Auf technische Versuche, Prägung und Guß, scheinen sich Vorrichtungen zu beziehen, die folgendermaßen notiert werden:

„Item ein kunst für den schlag,

„Item Erden darein zu gießen“ (fol. 14).

„Item in einer runden Laden zwey gros stempfl meins gnedigsten herrn Conterfett“. Vor- und Rückseite eines Stempels für eine Prägemedaille, etwa Widmer, Domus Wittelsbacensis Nr. 277. Auch an ein Model zum Pressen von Bucheinbänden könnte gedacht werden.

„Mer zwei halb patzen pregeisen vnd ain ainlitzer (einzelner) stempfl“ (fol. 12 und 12 vv).

Beachtung verdienen ferner einige Glasflüsse:

„Item seiner Churf. Gn. Wappen von weißn Glas gegossen“ (fol. 13v).

„Item König Franciscus von bla (blau) gegossenem schmelzwerckh in ain runden vergulden Buchslen“.

„Item König Hainricus von Engelland von blawen glas gegossen, in ain runden vergulden ledlen“ (fol. 13).

Der Aufzählung nach scheint es sich hier um Gegenstücke zu handeln. Das Bildnis König Heinrichs VIII. in blauem Glas ist im Original noch nachweisbar. Im British Museum wird eine solche Glasmedaille aufbewahrt, die ein jugendliches Brustbild des Königs im linken Profil zeigt, dem Stil nach, einer Augsburger Medaille aus der Zeit nachgebildet (Abb. 11).

Auch von dem anderen Stück, König Franz I. von Frankreich, können wir uns eine Vorstellung machen. Der Londoner Glasfluß besitzt nämlich ein in Größe, Schrift und Anordnung völlig übereinstimmendes Gegenstück in einer Medaille auf Franz I. Sie ist besprochen und abgebildet in den Mit-



Abb. 11. Heinrich VIII. von England.  
Glasfluß. London. Brit. Museum.

teilungen der Bayer. Numismatischen Gesellschaft 1911, S. 55 Taf. E.

Die Inventarnotiz ist nicht ohne Belang für die Beurteilung solcher Glasflußmedaillen, die in Sammlungen vereinzelt vorkommen (vergl. Katalog der Sammlung Lanna II, Taf. VI, Nr. 160, 161). Vielleicht sind sie augsburgischer Provenienz. Ottheinrich beschäftigte einen „Glasschmelzer“ Hans Braun in Augsburg, der in den Neuburger Jahresrechnungen mehrfach wiederkehrt. Stetten setzt ihn irrtümlich ins 17. Jahrhundert.

Schließlich seien noch zwei Miniaturen notiert:

„Item zwei kleiner Churf. Gn. Conterfet, ains fuerwerts, das ander nach der seyten, illuminiert, Vnd unde. glasslen in runden hultzin Buchslen ligend“. (fol. 13). Also Ottheinrich in Vorderansicht und im Profil, in Wasserfarben ausgeführt.

#### b) AUS EINEM ZWEITEN INVENTAR, DATIERT 1556

(Geheimes Hausarchiv Nr. 2388)

seien folgende Gegenstände genannt. Unter der Rubrik „Kleinater, Ring und anders, so Jr Churfürstlich genaden von Neuburg aus mit sich gen Haydelberg genomen haben Ao fünffzig sechs:

„It. der Königin Maria auss Engelland conterfet“. Wahrscheinlich die bekannte Medaille der Maria Tudor von der Hand des Jacopo Trezzo, als Kleinod gefaßt.

„Ein goldener Gürtel mit meines gnädigsten Herrn und derselben Gemahl conterfet“. Vermutlich die Medaille mit dem Doppelbildnis Ottheinrichs und der Pfalzgräfin Susanna von 1530.

Goldnes Kleinod mit dem Monogramm Otto Heinrichs.

Achat und Krystall mit Bildnissen, in Gold gefaßt.

Silbernes, vergoldetes Buch (Deckel?) mit der ganzen Passion, in Elfenbein geschnitten.

„Die Histori Paris in Silber zu machen angefangen.“

„Meines gnädigsten Herrn und dero gewesenen Gemahel Conterfet in Gold eingefaßt.“ Die oben genannte Medaille als Anhänger.

In einem vergoldeten Trüchlein von runder Form:

„Darinn ligt nach ausweysung des darinn ligenden Zettels It. ain weiß hültzin pichsle, darinn ain schaupfennig von tigen erzt“ (gediegenem Erz).

Ferner: „in ain Gramabi ain weibsbildin geschnitten als Zierrath eines Barettes.“ Kameo.

Unter den Gegenständen im Gemach des Churfürsten:

„Item zwei eisine Conterfet in ainant geschnitten“ (fol. 52) Medaillenstempel.

„Item ain Aichin Ladlin, darinn das muster zu meins gnedigsten Herrn Epitaphio“ (fol. 53v). (s. oben S. 71 u. 220.)

„Item König Hainrichs von Frankreich Conterfet inn einer weissen runden Buchsen“ (fol. 54) Miniatur oder Medaille.

„Item ain schächtielin darinn zween großer Ring mit zweien eingefaßten steinen Conterfet“ (fol. 54).

„Item ain diamant Creutzlin mit perlin als von Conterfet“ (fol. 54 und 54v).

„Item ain runds büchslin darinn ain histori von weißem wachs“ (fol. 54v).

Vielleicht die interessanteste Notiz findet sich in dem „Inventarium über meines gnedigen Herrn Schreibstüblen zu Neuburg“ (G. H. Nr. 2690 fol. 9).

„Item ain maria Bild, durch weyland meines gnedigen Herrn hertzog Philipsen Pfaltzgrafen in ain Stain geschnitten, in ain hultzens täflen eingefaßt.“

Darnach unterliegt es keinem Zweifel, daß Pfalzgraf Philipp, den man bisher nur als Kriegsmann kannte, sich in der Bildhauerkunst dilettierend betätigt hat.

Da das Bildwerk in einer Holztafel eingelassen war, scheint es sich um ein Relief zu handeln. Die Annahme liegt nahe, daß der junge Fürst bei dem bevorzugten Bildhauer des Neuburger Hofes, nämlich Hans Daucher, Unterweisung in der Bildhauerkunst erhielt. Man könnte an das kleine Madonnenrelief im Stadtarchiv zu Nürnberg denken, das Peartree als eine Jugendarbeit Dauchers im Burlington Magazine VII. 260 publiziert hat. Jedenfalls schien Otto Heinrich jenes Marienbild von der Hand seines Bruders wertvoll genug, um es noch zehn Jahre nach dessen Tode in seinem Studierzimmer aufzubewahren.



Abb. 12. Modell zum Reliefschmuck eines Geschützes. 1524. — Kelheimer Stein. Bayr. Nationalmuseum.

# STUDIEN ZU VAN DYCK

VON RUDOLF OLDENBOURG.

## I.

Die Frühwerke van Dycks haben in den letzten Jahren wiederholt die kunstwissenschaftliche Literatur beschäftigt.

Vor allem hat Bode die Kenntnis dieser Epoche des Künstlers gefördert, indem er auf Grund historischer und stilistischer Argumente die Arbeiten van Dycks aus den Jahren 1615—1621 von denen seines Lehrers Rubens schied und prinzipielle Hinweise gab zu der nicht immer leichten Trennung der beiden gemeinsam arbeitenden Künstler.<sup>1)</sup> Dennoch bleibt das Einzelne noch häufig im Unklaren; abgesehen von der erstaunlichen Menge der von Bode für van Dyck in Anspruch genommenen Werke weisen diese neben deutlichen Merkmalen der Zusammengehörigkeit gewisse Schwankungen vor allem in der Qualität auf, die eine nähere Prüfung des Materials nicht überflüssig erscheinen lassen.

Dabei ist zunächst bemerkenswert, daß van Dyck den Werkstattbetrieb, den Rubens so glänzend zu organisieren und auszunützen verstand, schon frühe nachahmte, noch ehe er selber Gehilfe in Rubens' Atelier war. In welcher Weise er dabei verfuhr, erhellt aus den Akten eines Prozesses, der 1660 wegen einer angezweifelte Apostelserie von van Dyck in Antwerpen geführt wurde. Woermann<sup>2)</sup> hat die Einzelheiten dieses zwei Jahre währenden Rechtsstreites so klar erörtert und interpretiert, daß dafür nur auf seine Ausführungen verwiesen zu werden bräuchte, wenn nicht durch das zunehmende Bekanntwerden des einschlägigen Materials seine Schlüsse im einzelnen wesentlich modifiziert werden müßten.

Woermann kannte Bruchstücke aus zwei Serien der erwähnten, später von Caukerken gestochenen Apostelfolge, die er mit den Daten der Prozeßakten in Verbindung zu bringen hatte. Jetzt lassen sich bereits fünf — man möchte fast sagen — Auflagen dieses Zyklus nachweisen, von denen keine nach 1625 entstanden sein dürfte. Das Auftreten so zahlreicher zeitgenössischer Repliken hat durchaus nichts Ueberraschendes an sich, da gerade aus jenem Prozeß hervorgeht, daß außer der Originalserie eine andere, ja vielleicht sogar noch zwei weitere von Schülerhand existierten, die van Dyck selbst überarbeitet hatte und die später wieder von Schülern des Meisters kopiert wurden. Außerdem wird in den Verhandlungen bestätigt, daß van Dyck seine Kompositionen überhaupt häufig wiederholen ließ und diese Kopien selbst zu retuschieren pflegte, daß ferner solche

---

<sup>1)</sup> Bode, Anton van Dyck als Mitarbeiter von Rubens; in „Rembrandt und seine Zeitgenossen“ 1906, S. 255 ff. Dieser Arbeit sind vorausgegangen: Besprechung des Dresdner Galeriekataloges in Zahns Jahrbüchern VI 1873, S. 200 ff. Ferner Bemerkungen über Rubens und van Dyck in den Graphischen Künsten XII. S. 39 und im Berliner Galeriewerk.

<sup>2)</sup> Woerman, A. van Dycks Apostelfolge. Dresdner Jahrbuch 1905, S. 25 ff. Ders. „Von Apelles zu Böcklin“ II. S. 20.

vom Meister übergangenen Schularbeiten von den eigentlichen Originalen wohl zu unterscheiden waren (Aussage des J. van Egmont), daß es aber kaum möglich sei, in diesen retuschierten Bildern wieder die einzelnen Schüler zu erkennen, denn Justus van Egmont und Herman Servaes geben als möglich zu, daß sie selber gewisse Stücke der inkriminierten Serie gemalt hätten.

Für uns resultiert aus diesen Unterlagen zunächst die Notwendigkeit einer gewissen Skepsis in Eigenhändigkeitsfragen bei van Dyck, die umso berechtigten erscheint, als die oft flüchtige Faktur des schon damals hastig schaffenden Künstler-Verwechslungen mit Schülerarbeiten Vorschub leistet; anderseits ist ja van Dyck selbst in seinen für Rubens gemalten Arbeiten, wie dem Decius-Zyklus, der beste Zeuge dafür, wie weit sich bei dem in jenem Schulkreis üblichen Werkstattbetrieb ein Schüler die Ausdrucksweise seines Meisters anzueignen vermochte. Die Gemälde, um die sich der Prozeß drehte, wurden von mehreren Zeit- und Ateliergenossen van Dycks für Schülerkopien erklärt, die der Meister selbst teils stark, teils nur flüchtig überarbeitet habe, während die Originale, die schon 1615/16 entstanden waren, um 1624 ins Ausland verkauft worden seien. Diese Aussagen führen Woermann zu der zunächst befriedigenden Behauptung, die fünf Apostelköpfe der Dresdner Galerie (Nr. 1018–1021) müßten jener ersten Serie angehört haben; sie differieren nämlich in Einzelheiten von den erwähnten Stichen Caukerkens, was Woermann darauf zurückführt, daß der Stecher (geb. um 1626) sich an die von van Dyck retuschierten und dabei wahrscheinlich leicht veränderten Repliken habe halten müssen, die in Antwerpen geblieben waren. Woermann vermag zwar diese zweite, mit den Stichen konforme Serie nicht nachzuweisen, doch hält er die zwölf Apostelköpfe der Burghauser Galerie, die tatsächlich mit den Stichen übereinstimmen, für Kopien nach ihnen.

Diese einleuchtende Gruppierung ändert sich jedoch, wenn man die vier Apostelbilder bei Lord Spencer in Althorp in die Betrachtung einbezieht, die Woermann nur vom Hörensagen kennt. Sie sind, wie Bode meint, die besten uns erhaltenen Exemplare der van Dyckschen Apostelserie und nicht etwa weitere zu den Dresdner Bildern gehörige Stücke, da zwei von ihnen dort wiederkehren. Noch viel bedeutender aber ist die vollständige Serie der zwölf Apostel, die erst kürzlich aus italienischem Privatbesitz in den Münchener Kunsthandel gelangte; zu ihr gehört augenscheinlich auch das Brustbild Christi im Palazzo Rosso zu Genua, was durch den Stich beglaubigt wird und von Haberditzl richtig erkannt wurde.<sup>1)</sup> An vierter Stelle wäre dann die Apostelfolge im Museum von Burghausen zu nennen, die den Stichen fast genau entspricht und das Fragment einer fünften Serie ist uns in zwei Köpfen erhalten, die Valentin in der Zeitschrift für bildende Kunst (N. F. XXI S. 225) veröffentlicht hat.

Dem vergleichenden Argumentieren über dieses reiche Material sei im allgemeinen vorausgeschickt, daß uns van Dyck mit dieser seiner ersten datierbaren Arbeit im eigentlich Schöpferischen, d. h. in der Eigenart und Mannigfaltigkeit der einzelnen Typen und ihrer malerischen Gestaltung, als eine erstaunlich entwickelte Persönlichkeit entgegentritt und seinen als frühreifes Phänomen

<sup>1)</sup> Thieme-Becker, Künstlerlexikon X S. 263 ff.



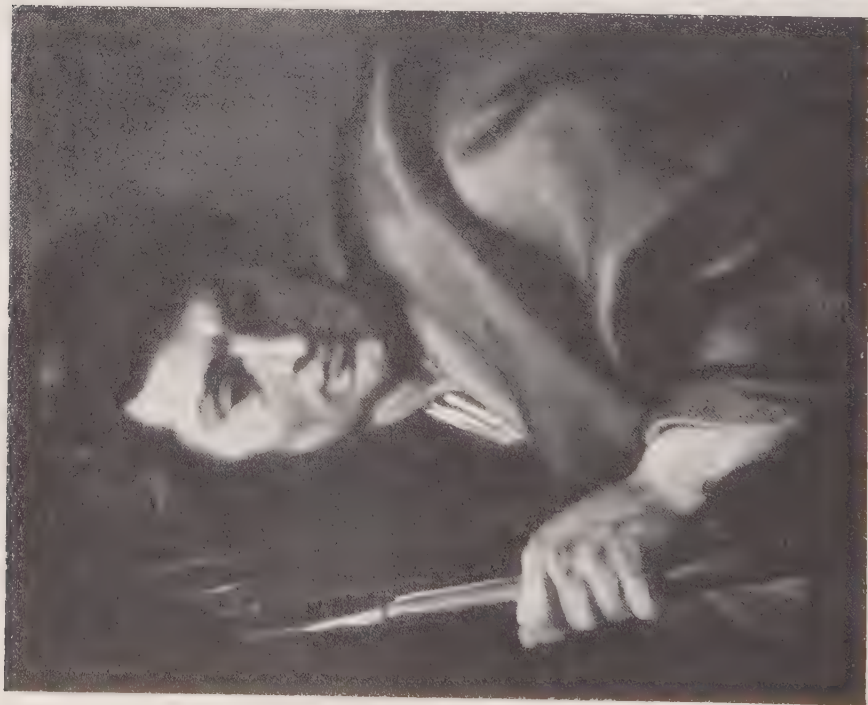


Abb. 1. van Dyck: Der Apostel Matthias  
(Berlin, Dr. H. Wendland.)



Abb. 2. van Dyck: Der Apostel Matthias.  
(Althorp, Lord Spencer.)

bekannten Altersgenossen Bernini weit übertrifft. Nur den älteren Jakobus entnimmt er der Apostelserie seines Meisters,<sup>1)</sup> sonst bestreitet er alles aus eigener Phantasie und Erfindung; schon hier treffen wir die träumerischen Jünglinge und resignierten Greise, die van Dyck noch in seinen reifsten religiösen Werken führt und deren starke Individualität Rubens' Idealtypen zwar empfindlich ins Alltägliche zieht, aber zugleich den geborenen Bildnismaler ankündet.

Die fortschreitende Entwicklung dieser Eigenheiten läßt sich nun an den drei Serien in München,<sup>2)</sup> Althorp und Dresden ganz klar verfolgen und wird uns die Kriterien zur Feststellung ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge liefern können. Fassen wir etwa den Matthäus in München und Althorp, der in Dresden als Simon wiederkehrt, ins Auge (Abb. 1—3), so finden wir in dem ersten einen kräftig geformten Männerkopf mit wirren Locken und kühn geschwungenen, stolzen Zügen, die an römische Typen deutlich anklingen. In Althorp steht uns ein zarter Jüngling gegenüber, dessen träumerischer Blick fragend am Beschauer hafter und dem das Haar in gefälligen Wellen auf die Schultern fällt. In Dresden kehrt er fast identisch wieder, jedoch in weiterem Ausschnitt, mit strähnig zerzaustem Haar, den Kopf noch eindringlicher gegen den Beschauer neigend, was dem Blick eine stärkere Inbrunst verleiht. Wird man bei dem Matthäus in München nicht im Zweifel sein können, daß der kraftvolle, von allem Persönlichen freie Typus Rubens näher steht, als die beiden anderen, und ihm schon deshalb die Priorität zuerkennen, so sind die Unterschiede in den beiden anderen Exemplaren zwar geringer, aber nicht weniger bedeutungsvoll. Der Matthäus in Althorp nimmt unser Interesse, ähnlich wie der in München, nicht allein durch sein Gesicht, sondern durch das sehr ausgesprochene Motiv in Anspruch, welches das Beil und der feste Griff, mit dem die Hand seinen Schaft umspannt, ins Bild einführt. Zwar ist schon hier die gleichmäßig tiefe Modellierung aller Formen, durch die Rubens eine ungeheure körperliche Energie in den engen Bildausschnitt zu pressen liebte, und die auch der Matthäus in München besitzt, merklich geschwächt. Wie viel schlaffer aber ist die ganze körperliche Erscheinung des Dresdner Apostels, wo alle plastischen Momente, besonders in der Figur, in Kopf und Händen zugunsten des psychischen Ausdrucks bis auf das Unumgängliche unterdrückt sind, wo die ganze Haltung, die porträtmäßig gestellten Hände und die farbige Indifferenz einzig dazu dienen, den gefühlseligen Blick umso ver-

<sup>1)</sup> Rubens muß die Zeichnungen zu den Aposteln, die er 1603 für den Herzog von Lerma in Madrid anfertigte, mit sich geführt haben, wenigstens ließ er später, etwa zur Zeit, als van Dyck seine Apostel malte, in seinem Atelier Wiederholungen jener frühen Arbeiten herstellen, die er, scheinbar ohne Erfolg, in einem Brief von 1618 dem kunstsinnigen englischen Gesandten Dudley Carlton zum Kauf anbot. Wahrscheinlich sind sie mit den jetzt im Casino Rospigliosi zu Rom befindlichen Exemplaren identisch. Jedenfalls existierten aber auch von dieser Rubensschen Apostelfolge mehrere Exemplare. Vergl. Rooses, Rubens' Leben und Werke S. 73. Die Zeichnungen der Albertina sind vielleicht die nämlichen, die Rubens von Madrid mit sich nahm.

<sup>2)</sup> Der leichteren Verständigung halber sei diese Serie, deren einzelne Stücke jetzt an verschiedenen Orten zerstreut sind, als die „Münchener“ bezeichnet, weil sie sich hier zum letzten Male vereinigt befunden hat. Die jetzigen Besitzer sind: Herr L. von Back in Szegedin (Paulus, Johannes und Judas Thaddäus), Herr J. Böhler in München (Bartholomäus und Jacobus major), Herr Brauer in Nizza (Andreas und Matthias), Herr Baron Krupp von Bohlen und Halbach in Essen (Petrus und Thomas) und Herr Dr. Wendland in Berlin (Matthäus, Simon und Philippus).



Abb. 3. van Dyck (Werkstatt): Der Apostel Simon. (Dresden. K. Gemäldegalerie.)

nehmbarer sprechen zu lassen. Sogar das Attribut des Heiligen, die Säge, ist als ablenkendes Moment kaum angedeutet, während sich ihre scharfen Zähne auf den Simonbildern der beiden anderen Serien mit Nachdruck vom hellen Hintergrund abheben.

Aehnliches ließe sich von den Bartholomäusbildern feststellen; das eine Mal sind Haupt- und Barthaare noch in Rubens' Sinn spiralartig gelockt und fast ornamental gebraucht, der erhöhte Affekt der späteren Variante jedoch erforderte wilde, vom Wind zerzauste Strähnen. Ueberhaupt wird der Ausdruck schmachsender Askese bis an die Grenze des Möglichen getrieben, ohne daß die überladene Charakteristik über die Flüchtigkeit nicht nur der Malerei, sondern der künstlerischen Konzeption überhaupt hinwegzutäuschen vermöchte. Ebenso stehen sich auch die beiden Varianten des Paulus einander gegenüber (Abb. 4 und 5).





Abb. 4. van Dyck: Der Apostel Paulus. (Szegedin, L. von Bock.)



Abb. 5. van Dyck: Der Apostel Paulus. (Dresden, K. Gemäldegalerie.)



Die Münchener Serie zeigt einen Mann im reifen Alter mit gewaltigen Zügen und feurigem Blick, der dem Geschlecht von Rubens' heroisch herben Apostelgestalten entstammt. Van Dyck scheint ihn später als wesensfremd empfunden zu haben und ersetzte ihn durch einen wehmütig sinnenden Greis, der bei allem Sentiment wahrer seelischer Vertiefung doch ermangelt. Die Hand, zuerst flach und etwas ungeschickt auf die Brust gelegt, wird später trotz des engen Ausschnittes geschmeidig mit dem Kopf zusammenkomponiert.<sup>1)</sup>

Was die Eigenheiten der Auffassung und Zeichnung an Indizien für die zeitliche Bestimmung ergeben, wird durch die farbige Haltung der drei Serien noch weiter gestützt. Die Münchner Bilder sind in den konsistenten, ungebrochenen Farben gemalt, die Rubens bis zur Mitte der zwanziger Jahre beibehielt, während van Dyck sie schon viel früher aufgab. Allerdings tritt schon bei ihnen die Tendenz, durch ein wirkungsvolles Helldunkel die Köpfe malerisch zu variieren, mehr zutage, als jemals bei Rubens, der Geist seiner elementaren Farbengebung dominiert aber noch durchaus, und das Bestreben, den natürlichen fetten Glanz der Farbe nach Möglichkeit auszunützen, ja gelegentlich sogar bis ins Glasige zu steigern, strebt der klaren Anschaulichkeit von Rubens' Frühwerken noch sichtlich nach. Der Jakobus Major, der Johannes oder der Paulus sind darin von Rubens kaum zu unterscheiden. Dagegen beginnt in anderen wie im Bartholomäus oder im Judas Thaddäus (Abb. 6), der malerisch den Höhepunkt der ganzen Serie darstellt, eine Vorliebe für gedämpfte Farben, vor allem für ein warm abgetöntes Braun. Dieses Symptom führt uns weiter zu den vier Köpfen in Althorp, in denen zwar die Farbe ihre Leuchtkraft noch bewahrt, dieselbe aber weniger einem polychromen Aufwand, als vielmehr der feineren Abwandlung des Helldunkels verdankt. Die Farbkruste verliert ihre Kontinuität, der Pinsel wird nervöser und arbeitet in flockigen Absätzen, wobei der Aussparung des braunen Malgrundes eine sehr wesentliche Bedeutung zufällt. Noch weiter geht das Kolorit der Dresdner Bilder, in denen alles Leuchtende, Grelle abgestumpft und gegen eine opake, zurückhaltende Färbung vertauscht ist; das Braun herrscht immer mehr vor, die Gegensätze werden matter, der Farbauftrag zähe, fast rau. Vergegenwärtigt man sich noch einmal van Dycks Entwicklung an Hand seiner zahlreichen mehr oder weniger beglaubigten Werke vor 1620, so entspricht ihre stilistische Abwandlung durchaus der Reihenfolge, in die die drei Serien hier gestellt wurden. Man wird also kaum bezweifeln können, daß die erstgenannte tatsächlich die früheste und wirklich originale ist. Dem entspricht auch das künstlerische Niveau, das allen dreizehn Bildern dieser Folge gemeinsam ist. Wenn gleichwohl die Technik gewisse Schwankungen aufweist, so wird man sie weniger auf eine schwächere künstlerische Intuition, als vielmehr darauf zurückzuführen haben, daß van Dyck trotz aller Reife und Kühnheit bei seinen sechzehn Jahren in den technischen Ausdrucksmitteln doch noch tastete oder

<sup>1)</sup> Wie der allgemeine Geschmack allmählich in dieser Richtung weiterschritt, beweist der Umstand, daß Isselburg in seinen Stichen nach Rubens' Aposteln den allerdings etwas gequälten Christus dieser Serie durch den von van Dyck ersetzte und auch für den Judas Thaddäus eine Figur des jüngeren Künstlers substituierte.



ABB. 6. VAN DYCK: DER APOSTEL JUDAS THADDAUS  
(SZEGEDIN. I. VON BACK.)



wenigstens experimentierte. Dasselbe gilt von den vier Köpfen in Althorp, denen ein Judas Thaddäus im Louvre nahe verwandt ist. Von den Dresdner Bildern bekannt dagegen Woermann selbst, ihre künstlerische Qualität sei ungleich, und tatsächlich ist hier etwa der Paulus viel flüchtiger und seelenloser konzipiert und ausgeführt als der Petrus.

Man wird demnach die Bilder in München ohne Bedenken mit jener Apostelfolge identifizieren dürfen, die laut den Prozeßakten 1624 ins Ausland verkauft wurde; vielleicht kamen sie damals schon nach Italien, wo sie bis vor kurzem im Besitz einer alten Familie den Augen aller Reisenden entzogen waren.

Die Apostelköpfe in Althorp müssen nach der mehr gelockerten Zeichnung und der braunerem Färbung später gemalt sein und zwar in Hinblick auf ihre vorzügliche male-  
rische Qualität im wesentlichen von des Meisters Hand. Die teils flau-  
e, teils utrierte Zeichnung und das  
unschöne, schmutzige Kolorit der  
Dresdner Köpfe lassen dagegen  
van Dycks Mitarbeit an ihnen nur  
sehr gering erscheinen, was auch  
von den schon erwähnten, noch  
stärker verwässerten Repliken des  
Bartholomäus und Judas<sup>1)</sup> in ameri-  
kanischem Privatbesitz gilt. Diese  
Bilder mögen ungefähr der Apostel-  
folge entsprechen, um die 1660  
der Prozeß geführt wurde.

Noch ziemlich gleichzeitig mit den Originalen dürfte die Wiederholung der ganzen Serie rein von Schülerhand in der Burghauser Galerie entstanden sein, die den Paulus in der altertümlichen Form, den Matthäus allerdings schon in der späteren Auffassung wiedergibt. Sie rührt von einer Hand her, die sich derb, aber sicher in Rubens' früher Technik auszudrücken verstand; ob der sonst unbekannte Servaes ihr Autor war, muß dahin-  
gestellt bleiben.

Was die zahlreichen, mit den Aposteln mehr oder weniger verwandten Studien des jungen van Dyck betrifft, so sind außer den bei Schaeffer<sup>2)</sup> abgebildeten als



Abb. 7. Jordaens: Studienkopf. (Bamberg, Städt. Gemäldegalerie.)

<sup>1)</sup> Wohl besser als Matthäus zu bezeichnen; das Bild ist eine ziemlich genaue Wiederholung des Matthäus der ersten Serie.

<sup>2)</sup> E. Schaeffer, van Dyck, Deutsche Verlagsanstalt 1909.



zweifellos eigenhändige Arbeiten zwei Jünglingsköpfe bei Herrn Warneck in Paris zu erwähnen, ferner ein emporblickender Studienkopf bei Herrn Langaard in Christiania<sup>1)</sup>, zwei ebensolche und der prächtige Markus, der den Aposteln in Althorp ganz nahe steht, bei Sir Fr. Cook in Richmond. Als authentisch müssen ferner auch die acht Apostelköpfe gelten, die Theodor van Kessel gestochen hat.



Abb. 8. Rubens: Der hl. Ludwig Gonzaga. (München, K. Residenz.)

Ein Männerkopf im Prado (fälschlich Rubens benannt), ein weiterer in der Galerie Nostiz in Prag und vier Studienköpfe in der Pinakothek zu Turin von unterschiedlicher Güte (Nr. 242—245) gehören mindestens van Dycks Atelier an und sind wie viele dieser als Vorarbeiten für größere Kompositionen gedachte Naturstudien auf Papier gemalt. Kaum noch im Zusammenhang mit dem Meister steht ein aufwärtsblickender Jünglingskopf im Museum von Mainz der Johannes der ehemaligen Sammlung Peltzer,<sup>2)</sup> den auch Frimmel mit Recht anzweifelt, und ein männlicher Studienkopf von derselben Hand im Cölner Museum (Nr. 606a). Die beiden sog. Apostelköpfe der Münchener Pinakothek (Nr. 862 und 1463), sowie die drei dazugehörigen der Bamberger Galerie (Nr. 177

bis 179 Abb. 7) glaube ich (ebenso wie einen ähnlichen der ehemaligen Sammlung Maurice Kann in Paris) aus dem Werk van Dycks streichen zu dürfen, um sie J. Jordaens zurückzugeben, unter dessen Namen sie schon im 18. Jahrhundert gingen. Die kurze, plumpe Pinselführung, der rohe Farbauftrag, das vorherr-

<sup>1)</sup> Es ist die Studie zum Johannes auf Pathmos, dem rechten Flügelbild des „Christe sur la paille“ von Rubens.

<sup>2)</sup> Abb. bei Frimmel, Blätter für Gemäldekunde, September 1913.

schende stumpfe Rotbraun und die schwerfällige Charakterisierung unterscheiden sie merklich von van Dycks geschmeidiger Technik und rücken sie dem jungen Jordaens nahe, dessen erste Anfänge freilich auch durch Roose's vortreffliche Arbeit noch nicht ganz aufgeklärt sind. Die Tatsache, daß die Münchner Studie (Nr. 862) auf Rubens' großer Komposition „Jesus bei Simon dem Pharisäer“ in Petersburg wiederkehrt, beweist nichts dagegen. Man kann überhaupt zweifeln, ob die fünf Köpfe in München und Bamberg in ihrer übermäßig breiten, höchst äußerlichen Behandlung nach der Natur gemalt oder nicht eher Kopien sind, wie sie ein Anfänger nach besseren Vorbildern herzustellen vermag.<sup>1)</sup>

Wegen der häufigen Verwechslung von Arbeiten van Dycks mit denen seines Meisters gerade in der Zeit, der die Apostel angehören, sei hier das noch wenig bekannte und nicht veröffentlichte Brustbild des heiligen Ludwig Gonzaga von Rubens in der Münchner Residenz wiedergegeben, das in seiner äußeren Form den Aposteln gleicht und deshalb besonders geeignet ist, den Unterschied der beiden Meister klarzustellen (Abb. 8).

Die bescheidene Aufgabe bietet Rubens gar keine Gelegenheit, seine Stärke zu entwickeln. Die nüchterne Wirklichkeit der einzelnen Formen kontrastiert unangenehm mit der obligaten Verzückung des Heiligen. Das um 1614 noch



Abb. 9. van Dyck: Porträt des J. Brueghel. (München, K. Alte Pinakothek.)

schwere Kolorit des Meisters macht sich vor dem grauen Hintergrund besonders ungünstig geltend und auch im Ausschnitt der Figur, in der Stellung der Hände zeigt er sich überraschend schwerfällig. Wie gewandt fügt dagegen der junge van Dyck seine Figuren in den Rahmen und wie lebensvoll und einheitlich ist die malerische Haltung seiner Apostel! Er fühlt sich hier ganz in seinem Element,

<sup>1)</sup> Daß in den Werkstätten die Studienköpfe wiederholt und wohl zur Übung der Schüler kopiert wurden, ist uns vielfach bezeugt; ich nenne nur die Kopie der Brüsseler Negerköpfe im Kölner Museum (Nr. 607).

und mag auch der Ludwig Gonzaga eine besonders flüchtige Arbeit von Rubens sein, er beweist doch, wie gerade für diese Aufgabe dem jüngeren Künstler die Lösung leichter fiel, als ihm.

## II.

Im Anschluß an diese wichtigsten Frühwerke von van Dycks mögen hier zwei Arbeiten der nämlichen Zeit erörtert werden, die noch in der neuesten Literatur sehr widersprechend beurteilt worden sind.

Das Bildnis des Jan Brueghel in der Münchner Pinakothek (Abb. 9), das für die Düsseldorfener Galerie als Originalarbeit von Dycks erworben war, ist von Reber, und nach ihm von Schaeffer angezweifelt worden. Allein schon sein Erscheinen in der „Ikonographie“ beweist, daß zum mindesten die Erfindung auf van Dyck zurückgeht, da er nur eigene Bildnisse in sein bekanntes Stichwerk aufnahm. Das Münchner Bild müßte also eine Kopie nach van Dyck sein, was angesichts seiner Qualität noch niemand zu behaupten gewagt hat. Die Farbe und ihre Behandlung deuten unverkennbar auf Rubens' Malart etwa von 1616, auch die Tracht spricht für diese frühe Entstehung, nur mischt sich in das Inkarnat ein brauner Ton, der bereits van Dycks Abneigung gegen die lebhaftere Färbung seines Meisters ankündet und neben dem die lichten Flächen in einer eigentümlich leichenhaften Blässe erscheinen. Der stechende Blick aus den Augenwinkeln und die stark dekorative Gestaltung der Hand sind gegenüber der gelassenen Bildnisfassung bei Rubens für den Schüler höchst bezeichnend, und wer die erste Fassung der Apostelserie kennt, wird über den Autor des Brueghelporträts nicht im Zweifel sein können. Etwa gleichzeitig dürfte auch das Rockocksbildnis entstanden sein, das wir nur noch aus dem Stich von Vorsterman kennen, und etwas später das prachtvolle Kniestück eines Mannes bei Herrn Geheimrat Koppel in Berlin.

Schwieriger ist die Stellungnahme zu dem Sebastian der Galerie Corsini in Rom (Abb. 10), den Schaeffer als Arbeit van Dycks anerkennt, während andere, wie Bode und Haberditzl die Zuweisung an Rubens festhalten.<sup>1)</sup> Die offensichtlichen Schwächen des Bildes erklärte man aus seiner frühen Entstehung zur Zeit von Rubens' Aufenthalt in Rom. Nun zeigt sich aber, daß der Harnisch, der links neben dem Heiligen recht ungeschickt als Lückenbüßer steht, identisch ist mit dem des Kriegsknechtes, der auf der Kreuzaufrichtung der Antwerpener Kathedrale das in die Höhe schwankende Kreuz von links unterstützt und ferner auch den gleichzeitigen heiligen Georg des Prado kleidet. Er kehrt dann mit samt der Figur des genannten Heiligen auf der Löwenjagd in München wieder (deren Ausführung wahrscheinlich zum größten Teil in van Dycks Händen lag), und muß demnach ein Requisit in Rubens' Antwerpener Atelier gewesen sein; wenn man also nicht zu der fernliegenden Behauptung greifen will, Rubens habe ihn aus Italien mitgebracht, wird man auch den Sebastian in Antwerpen entstanden denken müssen. Dazu stimmt auch die Landschaft mit der typischen

<sup>1)</sup> Bode in Burckhardts „Cicerone“ S. 989. — Haberditzl, Studien über Rubens, Jahrb. d. kunsth. Samml. des Allerb. Kaiserhauses XXX, 25<sup>9</sup>. Burckhardt äußert sich unentschieden in „Erinnerungen an Rubens“ S. 77.





Abb. 10. van Dyck: Der hl. Sebastian. (Rom, Galerie Corsini.)

Zeichnung der Bäume, den in grün und blau abgetönten Gründen und der kompositionellen Schematisierung, welche Rubens als Hintergrund für seine Figuren um 1614 festsetzte.

Mit dieser Datierung wäre aber Rubens selbst als Urheber des Bildes ausgeschlossen,



da die überquellende Kraft und Fülle aller gesicherten Werke jener Zeit zu dem schmachtenden Märtyrerjüngling und den hübschen Engeln, die/sich um ihn bemühen, im stärksten Gegensatz steht. Freilich liegt der herkulische Körperbau ganz in seinem Geschmack, aber ein Blick auf die statuarische Wucht des Berliner Sebastian überzeugt uns, daß das formlose Vorwärtsgleiten den eigentlichen Sinn des Riesenleibes aufhebt, zugleich aber die unschön verkürzten Sebastiansbilder van Dycks in Paris und Petersburg vorbereitet. Das schwächliche Verkümmern der Extremitäten in den winzigen Händen und Füßen, sowie das mädchenhafte Köpfchen des Riesen schließen den Meister selbst ebenso entschieden aus, als sie auf den Schüler weisen. Das Laken, mit dem die Engel den Leichnam zu umhüllen suchen, fällt in ganz willkürlichen, zusammenhangslosen Falten, eine Flüchtigkeit, die sich Rubens nie gestattet hätte; gerade in Frühwerken wie der Grablegung der Villa Borghese ist das Leintuch in kleinem, äußerst sorgsam angeordneten Gekräusel über den Sarkophag gebreitet und mit aller akademischen Genauigkeit durchgezeichnet.

Mehr als alles andere schließt jedoch die helle, kühle Färbung die Bestimmung auf Rubens aus, dessen in Italien entstandene Arbeiten immer stark zum Bräunlichen neigen; hier jedoch haben wir die kalte Farbe des Rubensschen Ateliers von 1614—16 vor uns, und da aus schon genannten Gründen Rubens selbst in Antwerpen als Maler des Sebastian nicht mehr in Betracht kommt, wird man ihn als eine der frühesten Arbeiten seines talentvollsten Schülers ansehen dürfen. Seine Entstehung möchte ich womöglich noch früher als die der Apostel, mindestens aber gleichzeitig mit ihnen ansetzen.

### III.

Bei der Erörterung von van Dycks Jugendentwicklung dürfte ein Altarwerk der Schleißheimer Galerie von Interesse sein, das die Abbildungen 11 und 12 wiedergeben. Das Triptychon verdient in dem vorwiegend für Studienzwecke ergiebigen Saal der frühen Niederländer mehr Aufmerksamkeit, als ihm bisher zuteil geworden ist. Nach der klaren Gruppierung, in der sich die einzelnen Figuren in wohlberechneten Abständen und Verkürzungen dem reichen architektonischen Rahmen einordnen, wäre es in die Nähe des Joos van Cleve und zwar in dessen spätere Zeit zu setzen, der das große Epiphaniabild der Dresdner Galerie (Nr. 809A) angehört. Diese Bestimmung kann sich jedoch nur auf den bloßen Aufbau des Bildes stützen, denn die Zeichnung im einzelnen, die Typen und die Färbung sind von einem Restaurator des 17. Jahrhunderts mit der unbeirrten Sicherheit des Besserwissenden verändert, ja neu geschaffen worden. Tatsächlich haben wir in der Übermalung, die heute den Charakter des ganzen Bildes ausmacht, eine Persönlichkeit vor uns, die sich durch ihre technischen Eigentümlichkeiten, sowie in der sicheren Gestaltung gewisser Typen, als ein Meister zu erkennen gibt, der mit dem jungen van Dyck zum mindesten in sehr engem Zusammenhang steht.

Was von der Oberfläche des ursprünglichen Gemäldes noch vorliegt, ist kaum nennenswert: der Tisch, hinter dem Joseph steht, hat, abgesehen von Verputzungen,



Abb. 11. Art des Joos van Cleve: Die Anbetung der Könige. (Schleifstheim, K. Filialgalerie.)

sein ursprüngliches Aussehen behalten, sonst aber sind auch Teile wie die geblümten Seidenmäntel der Könige durch Lasuren der neuen Farbwirkung angepaßt.

Außer diesen weitgehenden Retuschen hat der spätere Künstler die Rückseiten der Flügel selbstständig bemalt, die ursprünglich entweder ähnlich wie jetzt mit Grisailen geschmückt, oder einfach marmoriert waren. Jedenfalls spricht er hier



Abb. 12. J. van den Hoecke: Maria und Christus. Rückseiten des Triptychons Abb. 10.

frei in seiner gewohnten Ausdrucksweise, obwohl er mit viel weniger Sorgfalt zu Werke ging, als bei dem eigentlichen Altarbild und — vielleicht durch die maltechnische Vernachlässigung — diese Seiten besonders gelitten haben (Abb. 12). Immerhin tritt bei aller Flüchtigkeit, mit der die Figuren der Madonna und des Erlösers hingeworfen sind, die gewandte, stark übertreibende Zeichnung des jungen van Dyck deutlich zutage: das unruhige Schreiten des Heilandes, die kontrapostische Wendung seines Oberkörpers liegen ebenso in seinem Geschmack, wie der etwas bedeutungslose, schmachtende Ausdruck der

Madonna und der breite gefällige Wurf der weiten Mäntel; man vergleiche nur den Heiland mit dem Brustbild Christi in Sanssouci, wo sich die Neigung des Kopfes, der gefallsüchtige Blick der großen Augen und das strähnige Haar ganz analog wiederholt.

Wenn van Dyck damit zunächst in seinen Schwächen charakterisiert ist, so verrät das schlummernde Jesuskind, — ein Motiv, dem er auf vielen seiner Madonnenbilder mit besonderer Liebe nachging,<sup>1)</sup> — einen Beobachter, der Schärfe und

<sup>1)</sup> Außer den bei Schaeffer auf Seite 74, 82, 115 abgebildeten Werken, die das Thema behandeln,



Anmut mit überlegener Gewandtheit zu verschmelzen weiß, wovon die Uebearbeitung der Vorderseiten noch weiteres Zeugnis ablegen.

Der Kopf der Maria steht augenscheinlich stark unter dem Eindruck des darunterliegenden Vorbildes, wenigstens blickt aus seiner gemessenen Haltung und dem lionardesken Schnitt des Gesichtes die Manier des Antwerpener Cinquecentisten noch deutlich hervor. Dagegen zeigt das Kind, das sich aus den Windeln losstrampelt, um seine Händchen in die ihm dargebotene Schale mit Goldsrücken zu tauchen, ebenso in der Erfindung als in dem körnigen Farbauftrag und dem weißlichen Inkarnat die ganze Eigenart van Dycks aus jener Zeit, da er neben den Arbeiten für seinen Meister auch ein umfangreiches selbstständiges Schaffen entwickelte. In diesen frühen, meist religiösen Gemälden schlug er einen Ton von Gefühlseligkeit an, der neben Rubens' robuster Natur unruhig erregt oder sentimental anmutet, wie auf dem Schleißheimer Bild der tiefdurchfurchte Kopf des knienden Königs, der in der zähen, zeichnerisch aufgetragenen Farbe den oben angeführten Studienköpfen so nahe steht; ihre breite Behandlung ist hier dem Format entsprechend ins Minutiöse übersetzt, ohne im geringsten an Prägnanz oder Sicherheit einzubüßen. Auch das zusammengerollte, schlafende Hündchen im Vordergrund, das sicher schon dem Originale angehörte, ist voll und flüssig überarbeitet, während die Figuren rückwärts, sowie die Landschaft dünner übergangen, z. T. nur lasiert sind. Besonders eigentümlich trifft hier das frühe sechzehnte Jahrhundert mit dem siebzehnten zusammen in der Figur des jungen Mannes rechts im Hintergrund, der schon durch seine modische Kleidung als Bildnis auffällt: Mit dem aufdringlich demonstrativen Gestus, den die Romanisten aus dem Quattrocento beibehalten hatten, deutet er nach vorne; in der weichen Neigung des Kopfes aber und dem feuchten, innigen Blick liegt schon die seelische Vertiefung, die durch Tizians Bildnisse um die Jahrhundertwende in die Niederlande gedrungen war.

Von den Flügelbildern enthält das linke ein paar vortreffliche, für van Dyck höchst charakteristische Typen. Die scharfe, meisterhaft festgehaltene Beobachtung des Mohren ruft nicht nur aus äußerlichen Gründen die Erinnerung an die Negerköpfe im Brüsseler Museum wach. Das feiste Gesicht des daneben Stehenden zeigt ebenfalls die markante, fast übertreibende Durchbildung der Formen, die der junge Künstler liebte und von welcher der typische Greisenkopf am linken Bildrand ein weiteres Beispiel bietet.

Nach alledem möchte man van Dyck selbst für den Restaurator halten, wenn nicht das Monogramm vH, das auf dem Mittelbild angebracht ist, davon abmahnte. Diese Signatur gehört trotz ihrer etwas befremdlichen Form der Zeit der Übermalung an und muß daher den Namen des jüngeren Künstlers bedeuten, den Bruillot<sup>1)</sup> in Jan van den Hoecke vermutet. Dieser 1611 geborene Maler ist zwar im allgemeinen nur als ein kalter Nachahmer von Rubens bekannt, scheint sich aber in seinen frühen Arbeiten ganz an van Dyck angeschlossen zu haben,

sei besonders an die schöne Madonna der Galerie zu Parma (Nr. 357) erinnert, die unbegreiflicherweise auch C. Ricci nicht für eigenhändig hält (La R. galleria di Parma).

<sup>1)</sup> Bruillot, dictionnaire des Monogrammes Nr. 2537.



was seine Madonna in der Universität von Stockholm<sup>1)</sup> und die aus dem Stich von A. Voet bekannte „Kreuztragung“ beweisen. Er ist daher als der Restaurator unseres Triptychon zum mindesten nicht ausgeschlossen, müsste aber in seiner Beziehung zu van Dyck noch genauer verfolgt werden, um definitiv dafür genannt werden zu können. Sicher von derselben Hand wie die Übermalung, und daher vielleicht auch von Hoecke ist die hübsche Skizze einer Beschneidung in Stuttgart (Nr. 165) und eine Studie mit mehreren Negerköpfen in der Sammlung Harrach in Wien.

<sup>1)</sup> Abb. bei Granberg, *trésors d'art en Suède*, I. Pl. 4.



# BERICHTE

## SITZUNGEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN 1913—15.

Sitzung am 1. Dezember 1913.

Herr A. L. Mayer legt die Photographie einer in der Nähe Granadas gefundenen Madonna mit Kind vor. Angeblich Cima da Conegliano. Das Stück, das jetzt im Besitz eines Madrider Sammlers ist, zeigt starken Zusammenhang mit dem Basaiti der Münchner Pinakothek (Nr. 1031), nämlich die gleiche Madonnenfigur, dagegen fehlen die Heiligen und der Stifter. Mayer hält es für älter wie das Münchener, läßt aber unentschieden, ob es dessen Vorbild (vielleicht Frühwerk des Basaiti) ist, oder ob beide auf ein unbekanntes Original zurückgehen. Auf jeden Fall ist das spanische Exemplar kein Cima.

Herr Reisinger legt einen 1913 in Rom gefundenen und jetzt in den Besitz Paul Arndts gelangten Spiegel einer römischen Tonlampe vor, der durch seine hervorragende Größe und seine Verzierung von Interesse ist. Es ist das größte bekannt gewordene Exemplar seiner Gattung; die Breite des Erhaltenen beträgt 43 cm, die Höhe 42 cm. Das Fragment stammt, wie zuerst Pagenstecher erkannte, von einer doppelschnauzigen Lampe, deren Tüllen vorn wohl nicht eckig, sondern abgerundet endeten. Der abgebrochene Henkel muß sehr massig gewesen sein, damit er den beiden vorspringenden Schnauzen das Gegengewicht halten und ein Kippen der Lampe verhindern konnte. Abweichend von dem im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. befolgten Gebrauch, den Diskus konkav nach innen einzuziehen, wölbt sich hier der Spiegel leicht konvex auf, um die Darstellung besser zur Wirkung zu bringen. Diese gruppiert sich um eine kreisrunde, 8 cm im Durchmesser messende Vertiefung in der Mitte der Lampenoberfläche, auf deren Grund das Eingußloch für das Öl ausgeschnitten ist. Darunter erscheint in schematischer Darstellung der Tempel des Jupiter Capitolinus. Die durch vier Säulen gebildeten Felder sind mit der Darstellung der kapitolinischen Trias gefüllt. Der Raum über dem Giebel ist links mit dem Kopfe des Sol, rechts mit der

Darstellung der Mondsichel gefüllt. Links und rechts vom Tempel steigt je ein knorriger Ölbaum auf, dessen Geäst, Blätter und Früchte sich auf dem Lampenfeld so ausbreiten, daß eine feine ornamentale Wirkung erzielt wird. Um den Stamm windet sich beiderseits eine Weinrebe, die symmetrisch in eine große Traube endigt. An den beiden Seiten des Diskus befand sich in der Mitte des Runds ein Vorsprung in Form einer Maske; der rechte ist erhalten und besteht in einer unbärtigen Maske, die aber durch die Hörner im Haar und durch die Spitzohren als Pan erwiesen wird. Der Lampenspiegel scheint aus der Form hergestellt und dann sorgfältig nachmodelliert zu sein. Er ist mit einer kräftigen, gelben Farbe bemalt, nur der Tempel, die konkave Vertiefung in der Mitte und die beiden Trauben zeigen rosa Farbspuren. Die Form der Lampe sowie die flache Modellierung der Blätter, wobei Verkürzungen vermieden werden, machen das 2. Jahrhundert als Entstehungszeit wahrscheinlich. Die ungewöhnliche Größe des Stückes, das wohl zum Aufstellen auf einem Pilaster, sicher nicht zum Aufhängen bestimmt war, legt den Gedanken an eine besondere Verwendung, vielleicht als Tempellampe nahe.

Um das neugefundene Fragment typologisch und zeitlich einzureihen, demonstriert der Vortragende dann die Haupttypen der antiken Tonlampe in chronologischer Reihenfolge: Den Typus der „phönikischen“ Lampe, die handgemacht ist, ohne oberen Abschluß des Ölbehälters und die in archaischer Zeit in zahlreichen Exemplaren weit verbreitet ist. Die griechische Lampe des 5. bis 4. Jahrhunderts v. Chr., die auch noch in karthagischen Nekropolen des 3. Jahrhunderts v. Chr. gefunden wird. Ihr Charakteristikum ist die Herstellung auf der Scheibe und das Vorhandensein einer Röhre in der Mitte zum Aufstecken der Lampe auf einen Stock. Zuweilen werden diese Lampen in der Technik der rotfigurigen Vasen ausgeführt. Der Ölbehälter wölbt sich oben etwas ein. Im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. wird er noch höher und wölbt sich etwas mehr ein; oft wird die Lampe mit einem horizontalen Bandhenkel versehen. Ein interessantes Exemplar dieser Gattung, das Paul

Arndt gehört, ohne Bemalung und Glasur, wurde zusammen mit dem Lampenständer in Neapel gefunden. Auf der Basis steht die schwer verständliche Inschrift: ΝΕΡΜΗ ΔΥΩΝ.

Im Laufe des 2. Jahrhunderts v. Chr. vollzieht sich eine entscheidende Wandlung in der Fabrikation der Lampen, die Herstellung aus der Form. Der Ölbehälter wird oben bis auf das Eingußloch geschlossen, der Spiegel wird mit Bildern verziert, bleibt aber stets konvex aufgewölbt; die Schnauzen werden allmählich aus dem Lampenkörper herausgezogen, so daß sie sich nicht scharf absetzen. Dieser Typus lebt fort bis in die augusteische Zeit, in der ein wichtiger neuer Typus auftaucht, den S. Löschke in seiner Behandlung der keramischen Funde aus Haltern den Typus mit eckiger Volutenschnauze nennt. Der Spiegel wölbt sich von nun an konkav nach innen ein. Die Gestaltung der Voluten an der Tülle der Lampe (sich verjüngende, breit bleibende, tiberianische Volutenschnauze) erlaubt in vielen Fällen eine genauere Datierung der Lampe. Entstanden scheinen die Voluten an der Tülle unter der Einwirkung von Bronzelampen, die am Ansatz der Schnauze zuweilen zwei volutenartig wirkende Osen zum Hineinstecken der Stochernadel hatten. Die Darstellung zweier disputierender Skelette auf einem Diskus gibt dem Vortragenden Anlaß, den Sinn dieser Figürchen näher zu erläutern und ein kleines Skelett im Besitze von Professor Kerschensteiner im Original vorzulegen. Zum Schlusse wurden einzelne Firma-Lampen und die im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. hauptsächlich verbreiteten Lampentypen vorgezeigt.

Herr Willis spricht über Antwerpener Kleinmeister des frühen 16. Jahrhunderts, und zwar über Arbeiten aus der Werkstatt Patiniers. Er berührt die Forschungen Glücks über Brueghel und Jan van Amstel (den Braunschweiger Monogrammisten) und erwähnt, daß des letzteren vielfigurige kleine Kreuztragungen in weiter Landschaft nicht die ältesten Beispiele dieser Kunstgattung seien. So tauchte diesen Sommer im Londoner Kunsthandel eine aus Spanien stammende Kreuztragung auf, die der Vortragende dem Meister der kleinen Paviasschlacht im Wiener Hofmuseum (Nr. 668), einem Nachfolger Patiniers, zuschreibt. In die Nähe dieses Werkes, wenn auch nicht von gleicher Hand, ist die Federzeichnung einer Kreuztragung (Fol. 31) aus einem Skizzenbuch des Berliner Kupferstichkabinetts (79 C2) zu setzen, die in der allge-

meinen Anordnung an das Londoner Bild erinnert, im einzelnen aber abweicht. Doch ergeben sich die Figuren, besonders die Pferde, als vollkommen wesensgleich den Figuren auf dem „Martyrium der hl. Katharina“ im Wiener Hofmuseum (Nr. 665), das dem gleichen Atelier wie die Paviasschlacht entstammen muß. Schließlich legt der Redner eine kleine Kreuztragung aus dem Besitz des † Barons Schacky-München im Original vor und kommt bei einer Vergleichung mit den beiden letztgenannten Werken zu dem Ergebnis, daß das Bildchen von demselben Meister herrühren müsse.

Herr Wölfflin spricht über den Moses des Michelangelo und die zwei Hauptinterpretationen, die die Figur bisher erfahren hat. Die eine, ältere Deutung nahm die Verkörperung eines historischen Momentes an (der vom Sinai kommende Moses sieht plötzlich den Tanz um das goldene Kalb), die andere sieht in ihm einfach eine zeitlose Charakterfigur mit heftiger Gebärde, der die Gesetzestafeln nur als Attribut dienen. Wölfflin, der sich früher zur ersten Deutung bekannt hat, deren wichtigster Wortführer Justi war, hält heute die zweite, auch von Thode vertretene Interpretation für die richtige und erläutert an verschiedenen Beispielen, daß der Renaissance das Herausgreifen eines historischen Momentes vollkommen fern lag, wie auch die Davidfiguren des Quattrocento als zeitlose Figuren zu verstehen seien, denen der Kopf Goliaths nur als Attribut beigegeben ist. Bei Michelangelos bekanntem David mochte vielleicht der verhaute Block zur Weglassung des Kopfes gezwungen haben; bei einem anderen David des Meisters, den Vasari erwähnt, war der Kopf vorhanden. Der Redner weist ferner auf die als zeitlos gedachten, von Pfeilen durchbohrten Sebastiansfiguren hin. Im Gegensatz hierzu finden sich in der Barockzeit Darstellungen, die den historischen Moment fassen, wie bei dem David Berninis in der Villa Borghese, dem hl. Longin des gleichen Meisters oder der Cäcilia des Stefano Maderna. Auch bei den Herzögen der Medicigrabmäler bezeichnet Wölfflin eine Deutung, die einen bestimmten Moment annimmt (Justi), als nicht dem Geiste der Zeit entsprechend. Das Gleiche gilt für Justis Deutung der Sibyllen und Propheten an der Sixtinischen Decke.

Herr Hommel legt einen kleinen sechsseitigen Siegelzylinder mit nicht klar zu deutenden Darstellungen vor, der wohl erst aus hellenistischer

Zeit stammt. Er wurde in Aleppo erworben und enthält nacheinander eine Palme, einen Vogel oder Drachen, eine menschliche Gestalt mit Stab, einen Krebs, einen Vogel und einen sitzenden nach links schauenden Ziegenbock, hinter welchem ein Altar steht.

Herr Wolters legt einen aus Landsberg a. L. als vermutlich antik eingesandten Kopf vor, der in der Nähe von Altenberg gefunden worden war. Man kommt zum Schluß, daß es sich um kein antikes Werk, sondern um einen Stuckkopf des späten Barock handelt, der — nach Meinung Sr. K. Hoheit des Kronprinzen Rupprecht — vielleicht von den Stuckdekorationen des Schlosses Altenberg stammt.

#### Sitzung am 12. Januar 1914.

Herr Frankl spricht über Sustris und die Michaelskirche und wendet sich gegen die archivalischen Beweise von J. Braun, welche die gesamte Michaelskirche in München dem Sustris zuteilen sollen. Er zeigt, daß sich durch stilkritische Beobachtungen mit Sicherheit zwei Hände am Gebäude nachweisen lassen; der ersten gehören das System und das Tonnengewölbe des Langhauses im Innern, die Sargmauern der Seitenansichten des Langhauses von außen, sowie die Obergeschosse und der Giebel der Hauptfront. Alles andere ist von Sustris, nicht nur der gesamte Chor mit seinen Nebenräumen und dem Querschiff, sondern auch die Kapellen und Emporen des Langhauses, das Erdgeschoß der Fassade und die Fassadenverbreiterung. Die Verbreiterung des Langhauses, die entsprechende der Fassade sowie die ungewöhnliche Form der Emporen werden durch neue, bezw. wiedergefundene Grundrisse aus dem Jahre 1590 erklärt. Der Einwand, daß Sustris seine Manier geändert haben könne, wird durch den Hinweis auf seine konsequente Entwicklung widerlegt. Die strenge tektonische Art des ersten Meisters widerspricht vollständig allem, was von Sustris vor, während und nach dem Jahre 1582 (Zeit der ersten Entwürfe zur Michaelskirche) geschaffen wurde. Stilkritische Gründe sprechen ebenso gegen Wendel Dietrich. Es wird empfohlen, der Spur nachzuforschen, die J. Braun mit seinem Hinweis auf den Pater Simon Hiendl gegeben hat. Sicheres ist hierüber noch nicht festzustellen. Gewiß ist nur, daß Sustris nicht den ersten Entwurf für den Bau gemacht hat, wie er 1583—1590, d. h. bis zum Turmeinsturz ausgeführt wurde. Er war der verantwortliche Autor der zweiten Bauperiode 1590—1597.

Anschließend teilte Herr Stöcklein eine archivalische Nachricht mit, daß Sustris, als in Architektursachen unerfahren, einen Architekten beigeordnet erhielt.

Herr Paulus wendet sich entschieden gegen die Annahme, Simon Hiendl habe den ersten Entwurf gemacht; er sei nur der Antreibende gewesen, der den Herzog Wilhelm für große Pläne gewann; seine Rolle sei dieselbe wie die der großen als Bauherren auftretenden Äbte des 18. Jahrhunderts. Er führt dann an, was trotz allem für Wendel Dietrich spreche.

Herr Frankl antwortet darauf, daß der Hinweis auf Hiendl nichts bezwecke, als die Aufmerksamkeit nach dieser Seite zu lenken; daß ferner Sustris auf alle Fälle von Anfang an und dauernd auch mit dem ersten Bau der Michaelskirche in Kontakt stand, daß die Nachricht, Dietrich habe Risse für den Bau geliefert, nicht genüge, um ihm den Entwurf in seiner Hauptidee und gar in seiner strengen Einzeldurchführung zuzuschreiben.

Herr Bassermann-Jordan legt im Anschluß an den Vortrag über Sustris eine kürzlich von ihm erworbene Federzeichnung des Meisters vor, die den ersten Entwurf zum Perseusbrunnen im Grottenhof der Residenz zu München darstellt. Herr Wolters legt ein Relief aus Unteritalien vor, das als Leihgabe des Vereins der Bayerischen Kunstfreunde in den Besitz der Glyptothek gelangt ist (vgl. oben S. 156), offenbar Teil eines Grabmals, mit Darstellung der Unterwelt (Danaiden, Herakles mit Kerberos u. a.). Andere Fragmente derartiger Denkmäler legt der Vortragende aus der Sammlung Paul Arndt vor, figürliche sowohl wie ornamentale, darunter verschiedene korinthische Kapitelle mit figürlichem Schmuck; eines zeigt einen Flügelknaben mit gesenkter Fackel und einem Gefäß. Dieser Genius mit der gesenkten Fackel ist aus antiken Denken noch nicht befriedigend erklärt: es ist Hymenäus, das Gefäß bezieht sich auf den attischen Brauch des Brautbades, die gesenkte Fackel auf das Löschen der Fackel vor dem Thamos im Haus des Bräutigams. Auf den Grabmalen erklärt sich die gesenkte Fackel aus dem in Epigrammen oft ausgesprochenen Gedanken, daß ein jung Verstorbener statt in die Brautkammer in den Thamos der Persephone habe eingehen müssen.

Herr von Bissing legt zwei kleine Figürchen aus sehr hartem, gelblichen Ton vor, die angeblich mit den Gold- und Silberarbeiten von Tell Basta gefunden sein sollen. Die beiden Stücke stellen einen aufrechten Bock und einen



in einen Kalbskopf endigenden Stock vor, sind minutiös gearbeitet und erinnern in ihrer Technik an Gravierungen. Der Vortragende weist auf den als Griff dienenden Bock des Goldkruges von Tell Basta hin, erwähnt eine Anzahl verwandter Stücke, die in Löwen-, Greifen- und Hundeköpfe endigen auf Darstellungen von Goldgefäßen Ramesses III., führt ein ähnliches Stück aus Holz im Museum von Kairo an und konstatiert schließlich, daß es sich bei diesen stockähnlichen Gegenständen um Griffe für Pfannen u. dergl. handle. Die beiden vorgelegten Stücke sind Modellfiguren, die für Griffe aus Edelmetall dienten. In dem Ton ließ sich die Gravierung sehr gut ausführen. Zum Schluß legt Herr Habich die Photographie des neuen Berliner Hugo van der Goes vor.

#### Sitzung am 2. Februar 1914.

Herr von Bissing spricht über die neuen Funde von Tell Amarna und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung.

Der Vortragende hat außer den im Münchener Jahrbuch 1911, 309 erwähnten Originalen (zwei Köpfen von Prinzessinnen aus braunem Sandstein) zwei Modelle für Reliefköpfe einer Prinzessin und der Königin, eine Gipsmaske Amenophis IV. aus seiner Sammlung und die Nachbildung des Modellkopfes Amenophis IV. aus Kalkstein in Berlin (Fechheimer, Die Plastik der Ägypter, Taf. 81) ausgestellt. Er berichtet zunächst über die Funde von Bildhauerateliers in Tell Amarna, erläutert das seit langem bekannte Bild, das den Oberbildhauer Juti in Tell Amarna mit seinen Gehilfen darstellt, weist die Übereinstimmung dieser Darstellung mit den Funden von Bildhauermodellen der Spätzeit nach: neben den Modellen für menschliche Bilder kehren auch unter den Modellen der Spätzeit solche für Architekturglieder und Möbelteile wieder, die also in demselben Atelier hergestellt wurden. Möglicherweise stellt auch die Statuette der Prinzessin auf dem Bilde nicht die fertige Statue, sondern das Steinmodell dar. Denn unter den Modellen der Spätzeit wie der 18. Dynastie sind zwei Klassen zu scheiden: die eine ist in weichem Kalkstein ausgeführt, zeigt häufiger Bemalung und gleicht stilistisch den erhaltenen Bildern aus hartem Stein (nur daß die Ausführung im weicheren Material auch besonders fein und sorgfältig ist). Die andere Klasse besteht aus einem groben, sehr porösen Gips, wie er gelegentlich auch in der Spätzeit noch vorkommt,

wo er aber oft durch eine feinere Qualität ersetzt wird. (Beispiele solcher späten Modelle lagen aus.) Sie sind meist nicht besonders gut ausgeführt, vor allem ungleichmäßig. Der Grund hierfür scheint hauptsächlich darin zu liegen, daß diese Gipsmodelle in einer Form ausgedrückt wurden und dabei nicht alle Feinheiten gleichmäßig herauskamen, wohl eben, weil das Material zu spröde war. Alle diese Gipsmodelle sind geformt. Die ältere Auffassung nahm an, dies sei in erster Linie zwecks Vervielfältigung geschehen, um die „kanonischen“ Modelle einer Hauptwerkstatt leicht verteilen zu können. Neuerdings aber hat Borchardt in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft 52 die Auffassung vertreten, ein Teil wenigstens dieser Gipsmasken sei über dem Leben genommen. Schäfer hat dann, obwohl er offenbar der Annahme Borchardts mindestens zweifelnd gegenübersteht, in den amtlichen Berichten aus den Königl. Museen 1913 unter der Voraussetzung ihrer Richtigkeit weittragende Schlüsse für die Geschichte der ägyptischen Skulptur gezogen. Für ihn, wohl auch für Borchardt, kommt dabei einer in Saqqara von Mr. Quibell gefundenen Totenmaske (Saqqara Excavations III, Taf. 55) eine besondere Bedeutung zu. Allein diese im Schutt eines Tempels der sechsten Dynastie gefundene Gipsform für eine Totenmaske ist keineswegs fest datiert: sie kann, wie zahlreiche andere Funde der Gegend, sogar erst der griechisch-römischen Zeit angehören. Wir müssen also von ihr absehen. Der einzige von den Masken selbst hergenommene Grund aber ist, daß diese die Ausarbeitung des oberen Nasenansatzes, der Augenbrauen, des Unterlides, der Falte neben den Nasenflügeln zeigen, die an ägyptischen Statuen sonst nicht vorkommen, auch nicht an den ausgeführten Köpfen aus diesem Atelier. Zugegeben einmal, Borchardts Behauptung wäre richtig (Schäfer hat a. a. O. mit Recht die von mir schon vor der Entdeckung der Masken betonte Ähnlichkeit in der Auffassung des menschlichen Gesichts zwischen den Bildwerken der Amenophis-Zeit und denen des mittleren Reichs erkannt und darum gemeint, die ersten Abgüsse nach der Natur müßten im mittleren Reich, um 2500 v. Chr., gemacht sein): dann beträfe sie z. T. solche Körperteile, die, wie die Augen, unmöglich nach dem Leben geformt, sondern nachträglich überarbeitet sein müssen. Reichliche Überarbeitung nehmen denn auch Borchardt und Schäfer an. Dann erhebt

sich aber die Frage: wozu diese Überarbeitungen, wenn man sie bei der Herstellung des definitiven Modells wieder ausmerzte? Und wenn die Bildhauer instande waren, Augenpartien, die gerade das Individuellste an den Masken sind, frei nach der Natur zu modellieren, verliert dann nicht Borchardts Argument jede Kraft? Und sogleich stellen sich weitere Bedenken ein: der Herausgeber hält den heutigen Prozeß des Einöhlens für unwahrscheinlich und glaubt, man habe das Gesicht mit nasser feiner Leinwand oder Papyrus bedeckt. Dann aber müßte, wenn anders jene naturalistischen Feinheiten, die Kränfüße an den Augen, die Hautfalten über der Stirn beim Abguß herauskamen, auch die Struktur der Leinwand erscheinen. War aber der Gips (was mir augenscheinlich dünkt) von viel zu grober Struktur, um solche Feinheiten herauszubringen, dann sind eben die meisten naturalistischen Züge erst hineinmodelliert, und der Abguß über der Natur könnte nur noch den Zweck haben, die allgemeinen Formen des Kopfs festzuhalten. Nun finden wir aber sonderbarer Weise diese Oberbildhauer in ihren fertigen oder halbfertigen Werken ausschließlich mit der kgl. Familie beschäftigt, die Masken aber stellen augenscheinlich irgendwelche Privatleute dar. Bis jetzt haben wir keinen Anhalt dafür (auch nicht in den freilich sehr zerstörten Grabstatuen in Tell Amarna), daß Privatleute im ausgesprochen realistischen Stil in Rundplastik dargestellt worden seien. So scheint der Schluß naheliegend, daß jene Masken irgendwie bei der Anfertigung von Statuen der kgl. Familie Verwendung fanden.

Keine der Masken zeigt in der Nase oder im Mund irgendeine Vorrichtung für Luftzufuhr. Der Mund ist leicht geschlossen, wie bei den Abgüssen und Statuen. Auch von der Totenmaske unterscheiden sich diese Masken in der Mundpartie wie in der Nase sehr stark.

Nehmen wir statt Borchardts Vermutung die sehr viel einfachere Annahme, die Masken seien Abgüsse von Studien der Bildhauer nach dem Leben, dann erklärt sich alles viel leichter. Wollte der Meister sich Rechenschaft über die Naturformen des menschlichen Gesichts geben, um danach bei seinen Hofbildern das Antlitz des Königs usw. realistisch zu stilisieren, so war die Herstellung einer Anzahl von Studien nach der Natur, da ihm die kgl. Familie kaum gesessen haben wird, ein trefflicher Weg, den auch heute noch mancher Künstler und vor allem auch der Ornamentiker geht. Er model-

lierte, so gut er konnte, das Individuum nach: daß auch dabei z. B. in den Backenformen, der Faltenführung, den Augen eine gewisse, übertreibende und auswählende Stilisierung nicht vermieden wurde, haben Künstler an den Abbildungen mir gleich bewiesen. Vor den Originalen hat man den Eindruck noch stärker, nachdem die erste Verblüffung überwunden ist. Daß wir den Meistern jener Tage ein Modellstudium zutrauen dürfen (der König suchte ja überall „die Wahrheit“), hat der Vortragende in den „Denkmälern“ betont und scheint ihm durch die Modellierung mehrerer weiblicher Statuetten, wie durch die in Tell Amarna von der Orientgesellschaft gefundenen Arme und Hände von Statuen aus gelbem Sandstein erwiesen. Für alle diese Teile fehlt uns aber bis jetzt der Anhalt, daß man sie je im Naturabguß festgehalten hätte. Und die sichere Reduzierung auf den kleinen Maßstab macht vielmehr den Eindruck einer frischen Arbeit, als einer mühevollen Verkleinerung nach dem Naturabguß.

Die Kunst von Tell Amarna stellt sich also immer mehr als das heraus, als was sie der Vortragende in den „Denkmälern“ angesprochen hat: als die letzte Stufe einer realistischen Entwicklung, die mit der ersten Dynastie begann und ihre erste große Blüte im mittleren Reich erlebte. Dem genauen, wohl erst Ende der 18. Dynastie systematisch einsetzenden Naturstudium verdanken die Künstler Amenophis IV. ihre unerhörten Erfolge, und die neuen Funde haben uns gelehrt, wie eingehend ihr Studium war und wie sorgsam sie bei der Fertigstellung ihrer Arbeiten aus den Naturformen auswählten, wie bewußt sie stilisierten. Das hat Schäfer gut ausgeführt und auf die Wichtigkeit für die Würdigung der ägyptischen Kunst aufmerksam gemacht. Prof. Schäfer hat mir in der lebenswürdigsten Weise das Studium der Originale im Berliner Museum gestattet und erleichtert, und mich auf manche Einzelheiten aufmerksam gemacht. Wenn er nun aber mit den Köpfen von Tell Amarna den vom Vortragenden für ptolomäisch gehaltenen „grünen Kopf“ in Berlin zusammenstellt, in ihm eine rein ägyptische Arbeit aus saitischer Zeit sehen will, so überzeugten sich sämtliche Anwesende und auch gerade die Kenner mittelalterlicher Plastik wie Dr. W. M. Schmid an dem Vergleich der Tell Amarna-Köpfe mit dem Gipsabguß des Berliner Kopfes, daß die Ähnlichkeit selbst in der Kopfform nur eine äußerliche sei und daß der Berliner Kopf zwar

dem Material und der Technik nach ein ägyptisches Werk sei, der künstlerischen Auffassung nach, der Wiedergabe vor allem der Fleischteile nach, nur denkbar sei unter dem Einfluß der griechischen Kunst des vierten Jahrhunderts, derselben Kunst, die auf die frühhellenistischen Köpfe Etruriens eingewirkt hat. Er und seine Sippe können demnach nicht satirisch, sondern nur frühptolemäisch sein.

Herr Pringsheim spricht über eine Serie von Wandteppichen des 15. und 16. Jahrhunderts, die die Rätsel der Königin von Saba behandeln. Er erwähnt die Abhandlung von Wilhelm Hertz<sup>1)</sup>, in der ein aus der Kirche zu Kirschkau stammender Teppich im Besitz des Fürsten Reuß j. L. besprochen wird und einen kurzen Aufsatz Fr. v. d. Leyens in der „Beilage der Allgemeinen Zeitung“<sup>2)</sup>, in dem der Verfasser auf einen ähnlichen, aber bedeutend älteren Teppich im Besitz P. Morgans und auf jene Hertz'sche Abhandlung hinweist. Ein weiteres Exemplar kann der Vortragende aus seinem eigenen Besitz vorlegen, was ihm Gelegenheit gibt, über die Chronologie der bisher bekannten Teppiche dieses Vorwurfs und ihre Verschiedenheiten zu sprechen. Er setzt an den Anfang der Reihe den Teppich P. Morgans, der dem 15. Jahrhundert entstammt, an zweite Stelle einen Teppich von 1506, der, ursprünglich in Amsterdam, heute verschollen, seinerzeit von Carl Becker in die Literatur eingeführt wurde<sup>3)</sup>, an dritte Stelle seinen eigenen Teppich (1541), der aus dem Besitz des Fürsten Arenberg stammen soll und wohl rheinischen Ursprungs sein könnte, an vierte Stelle einen Teppich in Basel von 1561 und an die fünfte Stelle den Kirschkauer Teppich von 1566, von dem W. Hertz spricht. Alle illustrieren, wenn auch, wie die vorgelegten Photographien zeigen, in verschiedener Komposition, den gleichen Vorgang. Die Königin von Saba stellt an Salomo die Frage, welche von zwei Blumen, die sie in der Hand hält, die echte (die andere ist künstlich), welches von zwei völlig gleich gekleideten Kindern weiblichen und welches männlichen Geschlechts sei. Der Umstand, daß sich nur

der echten Blume die Bienen nähern und daß das Mädchen die im Grase liegenden Äpfel in sein aufgehaltene Röckchen sammelt, während der Knabe sie sofort in den Busen nimmt, ermöglicht dem König die richtige Lösung der Rätselfrage. Dem Beschauer wird der Inhalt der Darstellung durch Spruchbänder erläutert, deren Text jedoch nicht immer ganz gleich lautet. So heißt bei dem Morganschen Teppich die Frage:

Bescheyd mich Konig ob blumen vnd Kind

Glich an Art oder unglich sind.

Die Antwort:

Die bine sin guote blum nit spart

Das Knuwen zoigt die wiplich Art, während bei dem Pringsheim'schen, dem Basler und dem Kirschkauer Teppich der Text lautet: Bescheide mich Kunig ob die blumen und Kind von Art glich oder unglich sind.

Die bien die rechte blum nit spart

dises Kind zeicht an sin weiblich Art.

Der Vortragende erwähnt noch im Anschluß an Hertz, daß das Kinderrätsel sehr alt und jüdischen Ursprungs ist, das Blumenrätsel aber unbekannter Herkunft. In der Literatur tritt es zum erstenmal im 17. Jahrhundert bei Calderon auf. Herr Seyler berichtet von der kaum über die Grenzen der engeren Fachwelt hinaus bekannt gewordenen Technik des Glasklischees, unter Vorlegung von 21 Originalen, welche die Kgl. Graphische Sammlung durch einen glücklichen Zufall erwerben konnte. Dieses eigenartige Verfahren ward speziell in den 1850er und 1860er Jahren durch die Meister von Barbizon angewandt, wurde vereinzelt auch in Deutschland geübt, fiel aber hier wie dort bald wieder der Vergessenheit anheim. Während eines Aufenthaltes in Arras im Mai 1853 wurde Corot durch zwei Photographen bestimmt, auf einer von ihnen präparierten Glasplatte eine Skizze zu entwerfen, d. h. er ritzte die Zeichnung mit einem feinen Instrument, vermutlich der Radiernadel, in die aufgetragene Kollodiumschicht ein. Inmitten der gelblichen Schicht trat nun bei jedem Strich das Glas zutage, der untergelegte schwarze Stoff schien hindurch und ermöglichte so eine Kontrolle über die künftige Wirkung des Blattes. Anstatt der Kollodiumschicht, die infolge ihrer Zähigkeit leicht zerriß, verwandte man später Druckerschwärze, die man auf der Platte fein auswalzte und mit Bleiweißpulver einstäubte; die Linienrinnen zog man vielfach mit zugespitzten Hölzchen. Von der fertigen Platte wur-

<sup>1)</sup> W. Hertz, Gesammelte Abhandlungen, Hrsg. von Fr. v. der Leyen, S. 413 „Die Rätsel der Königin von Saba“.

<sup>2)</sup> Jahrgang 1907. Nr. 175 „Zu den RätseIn der Königin von Saba“.

<sup>3)</sup> Zeitschrift für deutsches Altertum, 1878. Bd. 23. S. 48.



den nun, wie von einem photographischen Negativ, auf lichtempfindlichem Papier beliebig viele Abzüge hergestellt. Der Charakter dieser Blätter war vorwiegend zeichnerisch linear. Töne konnte man durch enge Strichlagen oder mittels mehr oder weniger dicht verteilter Löcher erzielen, die durch Aufschlagen einer Metallbürste hervorgerufen wurden. Der Zufall mag einen besseren Weg gewiesen haben: legte man beim Kopieren das Papier nicht auf die Schicht, sondern auf die blanke Seite des Glases, so wurden die Lichtstrahlen beim Durchdringen der Platte gebrochen und bestrichen dadurch auf dem Papier eine wesentlich breitere Fläche. Es ist überraschend, wie sich bei gleicher Plattenzeichnung die klaren feinen Striche plötzlich in schummerige Wischtöne umsetzen. Auf rein malethische Wirkung ging von vornherein ein anderes Verfahren aus: man malte mit Ölfarbe direkt auf die Glasplatte, deckte lichte Partien — etwa den Himmel — zu, während die anderen Tonflächen — etwa dunkle Baumgruppen — in einer mehr oder minder transparenten Farbschicht angelegt wurden; auch ritzte man einzelne markante Linien nachträglich mit dem Holzstift ein. Parallelen zu anderen graphischen Techniken wie Radierung, Kaltnadel, Monotype usw. liegen auf der Hand. Ein nach jeder Richtung befriedigender Name hat sich bisher für dies Verfahren nicht gefunden; naheliegende Bezeichnungen wie Lichtdruck oder Glasradierung werden bereits für völlig andere Verfahren beansprucht und selbst das neuerdings vorgeschlagene Wort Lichtradierung ist im Grunde nicht erschöpfend. Herr Berger macht einige materialtechnische Mitteilungen über die Sitte der alten Ägypter, bei Herstellung der Mumiensärge und anderer Malereien als Unterlage Nilschlamm zu verwenden.

#### Sitzung am 2. März 1914.

Herr Wolters eröffnet die Sitzung mit einem kurzen Nachruf auf den kürzlich verstorbenen Direktor des bayr. Nationalmuseums Dr. Hans Stegmann und legt dann zwei griechische Goldschmiedemodelle vor, die von dem Kronprinzen Rupprecht von Bayern in Ägypten erworben und dem Kgl. Antiquarium geschenkt wurden. Es sind Abgüsse in nicht sehr reinem Gips, die man von Originalen der Toreutik genommen hatte und in den Goldschmiedewerkstätten Ägyptens aufbewahrte, um sie bei Verfertigung neuer Stücke wieder zu verwenden: Ein Fragment eines nicht ganz flachen, konzentrisch mit

Sphingen und Wasservögeln dekorierten Tellers, der eine gewisse Ähnlichkeit mit einem, in der Mitte mit einem Athenakopf gezierten Teller im Pelizäusmuseum in Hildesheim aufweist (Rubensohn, Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen Taf. 1, vgl. auch Taf. 9, 16); ferner ein Fragment eines Trinkhorns mit schräg aufsteigender, in der Einzelform sehr gut erhaltener Komposition, darstellend die Überbringung des kleinen Dionysos an eine der Nymphen, die ihn pflegen wird. Weiter legt Herr Wolters einen ähnlichen Gipsabguß einer Frauenbüste (Mänade) vor, der aus der Sammlung Dattari stammend für das Antiquarium erworben wurde und auch noch in einem weiteren Exemplar bekannt ist (Collections Lambros et Dattari, Paris 1912, Nr. 394). Schließlich bespricht der Vortragende noch das von Furtwängler angeregte, von Walter Riezler kürzlich vollendete Werk über weißgrundige attische Lekythen und zeigt, wie sich an Hand der objektiven (mit dem Cyclographen aufgenommenen) photographischen Abbildungen nachweisen läßt, daß die griechischen Vasenmaler vielfach beim Aufzeichnen die Wirkung der Krümmung des Gefäßes auf das menschliche Auge berechnet haben. So zeigt die photographische Abrollung bei einzelnen Lekythen vierschrotige, breite Figuren, die bei Betrachtung des Originals den Eindruck normaler Schlantheit machen.

Herr Sieveking macht Mitteilungen aus dem Antiquarium und zwar zunächst über den berühmten Goldkranz von Armento, der von ihm einer gründlichen Herrichtung unterzogen worden ist. Er befand sich in einem völlig wahrlosten Zustand, ganz zusammengedrückt, so daß eine Gliederung in einzelne Zweige und Ranken nicht mehr zu erkennen, jedes Blatt und jede Blume verbogen und geknickt war. Der Hauptast war unten einfach übereinandergelagert, so daß die Rundung verloren ging, oben war die große Nike beliebig hineingeschnürt. Eine genaue Untersuchung ergab, daß sich alles an dem Kranz noch in seinem antiken Zustande befindet; die beiden Enden des Hauptastes konnten ineinandergefügt werden, oben hat sich noch die Spule erhalten, in die sich die Röhre der krönenden Figur einfügen ließ. Die einzelnen Nebenzweige, Ranken, Blätter, Blüten, Dolden, Früchte, Bienen, Figürchen wurden entwirrt und zurechtgebogen, wodurch sich eine wundervolle natürliche Lockerung und eine lebendige, harmonische Gliederung des ganzen



Kranzes ergab, der das doppelte Volumen gewonnen zu haben scheint, wie eine Vergleichung der vorgelegten Photographien des alten und neuen Zustandes veranschaulichte.

Der Vortragende spricht dann über eine kunstvoll ausgeführte bronzene römische Schnellwage, die aus Pompeji stammen soll. Der Wagebalken zeigt zwei Gewichtsskalen, eine von I–X, die andere von VIII–XXX Pfund mit Unterabteilungen. Leider fehlt das zugehörige schiebbare Hängegewicht. Von Neuerwerbungen zeigt er zwei archaisch-jonische Bronzefigürchen vor, eine stehende Sirene, wohl dekorativ als Deckelgriff verwendet und einen bärtigen sitzenden Mann, der ganz in einen bis auf die Füße reichenden Mantel gehüllt ist, ferner einen großen laufenden ithyphallischen Silen von Terrakotta, archaisch-jonisch aus Tarent, zwei primitive böotische Terrakotten, nämlich einen Esel mit zwei Weinschläuchen und eine Gelageszene, endlich eine reizende kleine Tanagräerin und eine Terrakotte aus Samsun, vier Kinder und ein Ziegenbock um eine Herme gruppiert. Einer der Knaben ist schon auf den Kopf der Herme gelangt und zieht einen zweiten an einer Schlinge hinauf. Ein gleiches Stück in Petersburg (*Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 73, 10) ist irrtümlich als Ziegenopfer an Priap gedeutet, es handelt sich vielmehr um einen übermütigen Kinderstreich. (Vgl. oben S. 159.)

Herr W. M. Schmid legt eine Kasel in reicher Gold- und Seidenstickerei auf rotem Samt vor, die ursprünglich aus dem Kloster Altenberg an der Lahn stammend, bisher sich in fürstlichem Besitz in Braunfels befand, heute aber in den Besitz eines Pariser Sammlers übergegangen ist. Die Stickerei zeigt Löwen, deren heraldische Form deutliche Beziehungen zum englischen Wappen hat und dort auf 200 Jahre festgelegt werden kann, Männer und Frauen in ritterlicher Tracht, die offenbar zu einem französischen Liebesroman gehören und zeitlich auf die Jahre 1320–30 bestimmbar sind, wie sich aus einem Vergleich mit englischen und französischen Psaltern dieser Zeit ergibt, und schließlich Ranken, die an italienische Miniaturen der gleichen Zeit erinnern. Der Vortragende bespricht die Entwicklung des englischen Wappens, die Aufnahme der französischen Lilie in dasselbe (Anspruch Eduards III. auf den französischen Thron) und erwähnt, daß der in der Kathedrale zu Canterbury aufgehängte Feldrock des schwarzen Prinzen, des Sohnes Eduards III., Löwen

und Lilien zeigt. Der Rest der Kriegsgewandung des schwarzen Prinzen war 1376 an der Grabstätte aufgehängt worden. Der Gebrauch von englischen Königs-Siegeln mit der französischen Lilie ist für das Jahr 1341 nachzuweisen. Da das besprochene Meßgewand, das aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt ist (Vorderseite Rest eines ärmellosen Waffenrockes, Rückseite Rest eines Prunkmantels), die französische Lilie noch nirgends aufweist, muß es also noch früher entstanden sein und Schmid nimmt an, daß uns in dem Stück ein Teil des Hochzeitsgewandes Eduards III. vom Jahre 1328 selbst erhalten ist. Er macht noch einige Mitteilungen über die Technik der Stickerei (Goldstickerei, opus anglicanum, auf italienischem roten Luccasamt, einem der ältesten, die man kennt) und erwähnt, daß die Löwen des englischen Wappens nicht in den Stil der Zeit passen und, wie wohl mit Sicherheit anzunehmen ist, auf eine chinesische Stickerei zurückgehen.

Herr Hommel legt am Schluß der Sitzung eine neue Publikation der Pierpont Morgan Library in New York vor, nämlich den 1913 erschienenen zweiten Band der von Prof. Albert Clay edierten *Babylonian Records*, welcher nicht nur 56 sog. „legal documents“ aus Erech, die aus den Jahren 312 bis 65 vor Chr., also aus der Seleukidenzeit, datiert sind, enthält, sondern auch noch auf fünf Tafeln 228 Siegelabdrücke, welche sich auf verschiedenen dieser Tafeln befanden. Dieselben haben nicht mehr die noch in der Perserzeit übliche Form der Siegelzylinder, sondern sind oval und gestatten uns also, die verschiedenen orientalischen Gemmen dieser Art, die in unseren Museen sich befinden, genauer zu datieren. Der Name des Besitzers stand nicht auf dem Siegel selbst, sondern wurde in Keilschrift unter den Siegelabdruck gesetzt. Es sind Greife, Sphinxen, menschliche Figuren, einzelne Köpfe, aber auch direkt astrale Darstellungen (Löwe, Krebs, Skorpion, Capri, Fisch usw.), die uns auf diesen Siegeln begegnen. Unter den Namen der Eigner befinden sich neben echt babylonischen auch ziemlich viele griechische, die sich in ihrem babylonischen Gewand seltsam genug ausnehmen, z. B. *Di'durêsu* (Διδούρου), *Dêmidirêsu* (Δημιδύριος), *Artemidûru*, *Apullûnidêsu*, *Nikkûlamûsu* (d. i. *Nikulavusu*, Νικολάου), *Nikanûr* (Sohn des *Dêmukratê*) u. a. m.

Sitzung vom 4. Mai 1914.

Herr Berolzheimer legt graphische Arbeiten

von Toni Stadler und Muirhead Bone vor und zwar von ersterem Lithographien, in denen er drei Zeiten, eine italienische, eine holländische und eine bayrische unterscheidet. Die Arbeiten sind heute sehr selten, da nur wenige Abzüge gemacht, die Steine aber ohne Wissen des Künstlers abgeschliffen worden waren, so daß die Mehrzahl der Blätter nur mehr in 1–3 Exemplaren existiert. Eine Abhandlung Dr. Bredts über Toni Stadler soll demnächst in den Graphischen Künsten erscheinen. Von Muirhead Bone legt der Redner Kaltnadelarbeiten vor, darunter besonders wertvolle Blätter wie Somerset House (Dodgson 185 I)<sup>1)</sup>, Stephen asleep on his Mothers (Dodgs. 175), Great gantry, Charing Cross station (Dodgs. 203 IV), First study for the Ballantree road (Dodgs. 209 I). Herr Habich spricht über ein Augsburger Denkmalsprojekt vom Jahre 1509, das den Kaiser Maximilian zu Pferde darstellen sollte. Maximilian hatte beim Bau des Chores der Ulrichskirche im Jahre 1500 den Grundstein gelegt (wovon auch noch ein altes Bild im Besitze der Ulrichspfarrrei Kunde gibt). Dabei faßte der Kaiser den Gedanken, sich ein Motiv in Gestalt eines Reiterstandbildes zu errichten, das Gregor Erhart ausführen sollte. Maximilian selbst gab einen Zuschuß von 600 Goldgulden. Nach Mörlins Tod 1510 blieb die Sache indessen liegen, und so ruhte der schon vorbereitete Block bis zur Säkularisation in Augsburg, um schließlich an einen Steinmetz verkauft zu werden. Habich hatte bis vor kurzem geglaubt, in dem Relief von Daucher im Besitze von Lanna in Prag einen Nachklang des geplanten Denkmals sehen zu dürfen. Nun kam kürzlich auf der Börnerschen Auktion (CXXIV) der Handzeichnungsammlung A. O. Meyer-Hamburg eine Burgkmairzeichnung, die ein Reiterdenkmal des Kaisers Maximilian mit Inschrift darstellt, zutage<sup>2)</sup>, und nach allem scheint es ziemlich zweifellos, daß wir in ihr den Entwurf zu dem geplanten Denkmal in Augsburg vor uns haben. Besonders spricht dafür die Inschrift, die fast gleichlautend einer Inschrift auf dem vorerwähnten Bilde der Grundsteinlegung des Chores der Ulrichskirche ist, worüber Habich demnächst in einer Publi-

kation eingehender berichten wird. Ebenso wie der Vortragende und unabhängig von diesem hatte auch Dörnhöffer die eigentliche Bedeutung des Blattes erkannt. Die Zeichnung gelangte auf der Auktion als Schenkung eines Wiener Kunstfreundes in den Besitz der graphischen Sammlung der Wiener Hofbibliothek.

Herr A. L. Mayer spricht über ein bisher Murillo zugeschriebenes männliches Porträt im Besitze des Sir William van Horne in Montreal in Kanada. Der Redner hat das Werk dort vor einiger Zeit eingehend untersucht und ist zu dem Schluß gekommen, daß es sich um eine frühe Arbeit des Velazquez handelt, die vielleicht zwei Jahre vor dem Münchener Bild eines jungen Edelmannes entstanden sein mag. Wen das Bild darstellt, dürfte schwer zu eruieren sein, vielleicht einen Grafen Peñaranda. Der Kopf des Bildes hat bei einer Rentoilierung sehr gelitten.

Zum Schluß legt Herr Wolters eine Anzahl antiker, meistens aus Tarent stammender Terrakottaformen für Rundfigürchen und Reliefs vor (Sammlung Arndt), darunter Totenmahreliefs, Fragmente von Einzelfiguren, Pferden, Karikaturen usw. Meist ist nur die für die Vorderseite bestimmte Form vorhanden, in einem Fall besitzen wir beide zusammengehörende Stücke, Vorder- und Rückseite einer Figur, die Vorderseite eine Gestalt in orientalischer Kleidung die Syrinx blasend, die Rückseite unbearbeitet, so daß der Ausguß eine Art Hochrelief ergibt. Wichtig sind auch zwei Patrizen (Tonmodelle), sehr scharf und genau ausgeführte Figuren, über denen durch Abdrücken in Ton die Matrizen (Tonformen) gewonnen werden sollten.

#### Sitzung am 8. Juni 1914.

Herr Frankl berichtet über ein bayrisches Glasgemälde in S. Saturnin in Tours. Es stammt von demselben Meister, der das Medaillonfenster in der Benediktuskirche in Freising, das in der mittleren Chorkapelle im Augsburger Dom und das im Ulmer Münster gemacht hat, und von dem auch ein Fragment in der Münchner Frauenkirche mit dem Datum 1395 her stammt. Am nächsten verwandt aber ist es einem Fragment eines Medaillonfensters, das im Bayrischen National-Museum (Nr. 97, Saal XV) aufbewahrt wird, kürzlich reproduziert im Handbuch der Glasmalerei von J. Fischer; es ist möglich, daß diese Stücke ursprünglich zu ein und demselben Fenster gehörten. Frankl erzählt dann, wie er

<sup>1)</sup> Vergl. den Katalog der Arbeiten Muirhead Bones von C. Dodgson: Etchings and dry points by Muirhead Bone.

<sup>2)</sup> Siehe Auktionskatalog d. 19. Nr. 157. Abb. Taf. 14.

durch mündliche Erkundigungen erfuhr, daß diese Scheiben etwa 1881 oder 1882 von einer Mme. Pelouse (damals Besitzerin von Schloß Chenonceaux) gelegentlich einer Reise über Würzburg, Bayreuth, in München im Antiquitätenhandel gekauft seien. Die zwei Medaillons wurden in Schloß Chenonceaux gar nicht ausgepackt, da man dort keine Verwendung für sie fand. Als der Besitz dieser Dame versteigert werden mußte, gelangten die Glasgemälde in die Hand einer Kunsthändlerin in Tours, von der sie M. Clerambault kaufte, der sie 1889 der Kirche S. Saturnin stiftete. In jedem der zwei Medaillons stehen in der Kreisfläche zwei Apostel, den Kreis umgibt ein Fries mit Schrift (Bibelstellen in gotischer Minuskel mit derselben Ungenauigkeit wie in Freising und inhaltlich ohne kunstgeschichtliches Interesse), zu äußerst ein Fries mit Leviten, abgeschlossen von einem Rundbogenfries, genau wie das Stück im Nationalmuseum. Aus der Schrift ergibt sich, dass in beiden Medaillons die Mitte fehlt, auch sind sie seitlich verkürzt, sonst aber gut erhalten bis auf geringe Renovierungen (Kopf des Johannes). — Im gleichen Fenster sind zwischen modern grellen Ornamenten noch andere deutsche Stücke (ohne höheren Wert, schwäbisch um 1520) eingesetzt.

Im Zusammenhang mit diesen Nachforschungen bekam Frankl auch ein Ölgemälde vorgestellt, das von seinem Besitzer M. Quitterie für einen echten Raffael gehalten wird (Madonna mit Kind; vgl. *The New York Herald*, Paris, 15. Juni 1913, S. 15). Das schöne, gut erhaltene, auf Holz gemalte Stück scheint von einem archaisierenden Nachahmer Raffaels aus der Zeit um 1550 herzuführen.

Herrn Quitterie verdankte der Berichtende schließlich noch, daß er in Tours ganz vorzügliche kleine Glasgemälde in Privatbesitz kennen lernte. Schwäbische Scheiben um 1500 und Schweizer Scheiben des 16. Jahrhunderts. Es ist zu wünschen, daß, falls der Deutsche Verein für Kunstgeschichte ein Korpus der deutschen Glasgemälde verwirklicht, diese in die Ferne geratenen Scheiben, so weit sie bekannt werden, mit aufgenommen werden.

Herr Gräff berichtet über einen im Archiv der Alten Pinakothek befindlichen Briefwechsel zwischen dem aus der Goethezeit bekannten Maler und Dichter Müller und dem bayrischen Maler Galeriedirektor Christian Mannlich. Es handelt sich darin teils um ziemlich gleichgül-

tige Erwerbungen für die italienische Abteilung der Schleißheimer Galerie, teils wird über den damals in Rom weilenden Kurprinzen Ludwig, den nachmaligen König Ludwig I., den Müller beim Besuch der Sehenswürdigkeiten der Stadt als künstlerischer Beirat begleitete, berichtet. Herr Lehmann spricht über Goldarbeiten aus dem Südosten der Republik Costa Rica in Zentralamerika. Dieselben stammen aus der Gegend von El General und gehören dem Kulturkreis der Quepo, Coto und Boruca an und zeigen eine bemerkenswerte Übereinstimmung in der Stilisierung mit Funden aus der Provinz Chiriqui, deren alte Bewohner in den Resten der heutigen Guaimi-Indianer weiterleben, deren Sprache mit derjenigen der noch heute lebenden wenigen Boruca verwandt ist.

Die dem ethnographischen Museum in München von Lehmann befreundeten Gönnern geschenkte Goldsammlung umfaßt etwa 192 Objekte, größtenteils aus recht reinem Golde, kleinerenteils aus kupferhaltigem Gold (Guanin haitianisch, span. oro bajo). Es finden sich darunter Brustscheiben aus Goldblech von verschiedener Größe, die den „Goldspiegeln“ entsprechen, die Columbus auf seiner vierten Reise überall an der atlantischen Küste Costa Ricas und des angrenzenden, westlichen Veragua vorfand und eintauschte. Die ebenfalls schon von dem Entdecker Amerikas und Petrus Martyr erwähnten Goldsachen sind in prächtigen Exemplaren in der Sammlung vertreten. Die massiven Stücke sind typisch für den Südosten der Republik, während eine kleinere Anzahl Goldblechadler aus Guanacaste, dem Kulturgebiet der alten Chorotega-Mangue und Nicaraos, stammt. Unter den sonstigen Objekten verdienen menschliche Figuren mit Kultgeräten (Tanzrasseln und Peitschen), andere mit verschiedenen tierartigen Köpfen, zum Teil mit beweglichen Klangplatten aus Goldblech versehen, verschiedene Tierfiguren wie Affen, Fledermäuse, Reptilien und Frösche, ferner Schellen und Haarzupfer hervorgehoben zu werden.

Der stilistische Zusammenhang dieser Objekte mit solchen aus Columbiens (Südamerika) ist ein kulturhistorisch besonders wichtiger, der auch durch sprachliche und ethnographische Zusammenhänge gestützt wird. Dort wie hier hing die Goldarbeit mit einem hochentwickelten Sonnenkult zusammen. Die Indianer der atlantischen Küste Costa Ricas, die nahe verwandt mit denen des Südostens dieser Republik sind, unterzogen sich, ehe sie Gold sammelten,



strengen Fastenzeremonien, um „gereinigt“ des heiligen Metalls habhaft zu werden.

Die in den Goldsachen dargestellten Tierfiguren stehen mit der totemistischen Gliederung der Stämme in zweifellosem Zusammenhang. Für die Zeit der Eroberung ist uns aus der Gegend von El General der Name des Caciquen Ujaraci als eines Verfertigers von Goldkleinodien überliefert. Sein Name hat sich in der kleinen Ortschaft Ujaras an der pazifischen Abdachung der Kordillere erhalten. Das Gold, das die alten Coto- und Boruca-Indianer besaßen, stammte, wie aus frühen Dokumenten hervorgeht, aus der wilden Gebirgslandschaft des Quellgebietes des Rio Tilorio (Tararia).

Sitzung am 11. Januar 1915.

Herr Habich besprach die alten bayerischen und pfälzischen Geschütze des Armee-Museums in München, betonte ihre Bedeutung für die Geschichte der Ornamentik und wies auf die Stein-Modelle zu dem emblematischen Schmuck der Stücke hin, die sich noch erhalten haben. Die schönen, mit Medaillonbildnissen geschmückten Stoßböden der beiden Neuburger Stücke von 1524 und 25 gehen auf Medaillen von der Hand des Hans Daucher zurück. Das Porträt Ott-Heinrichs kopiert ein Kelheimer Stein-Medaillon des Pfalzgrafen, das im Original vorgelegt wird. Eine im Louvre befindliche kleine Marmorbüste Ott-Heinrichs steht in engem stilistischem Zusammenhang mit einer Reihe von Medaillen, die nachweisbar von dem Nürnberger Joachim Deschler herrühren. Ihm dürfte auch die Büste zuzuschreiben sein, s. oben S. 67 u. ff. Herr Sieveking zeigte zwei für die Münchner Vasensammlung neu erworbene attische weißgrundige Lekythen vor, die in Zeichnung und Farben besonders frisch erhalten sind. Nach Fundumständen, Form und Schulterornament sind sie gleichzeitig und in derselben Werkstätte entstanden, trotzdem zeigen die Bilder verschiedene Technik. Auf dem einen, bei dem Umriss und Haare der Figuren mit sog. Firnisfarbe gemalt sind, steht neben dem Grabmal die Verstorbene in hellem Untergewand und braunrotem Mantel und greift mit beiden Händen an das Diadem auf ihrem Haupte; ihr gegenüber sitzt Hermes auf einem Felsen und gibt mit der Hand das Zeichen, ihm zu folgen. Auf dem zweiten, ganz in Mattmalerei ausgeführten Bild sitzt die Tote in trauernder Haltung auf einem Felsen vor dem mit Binden geschmückten

Grabmal, ihr gegenüber steht eine Dienerin mit einer für das Grabmal bestimmten Binde.

Herr Wölfflin sprach über das Malerische bei Rembrandt. Er unterschied grundsätzlich das Malerische des Sehens, der Auffassung, das vom Gegenstand unabhängig ist, und das Stofflich-Malerische, das dem Ersten gegenüber einen relativ objektiven Charakter hat und all das umfaßt, was man als malerische Gruppierung, malerische Beleuchtung, malerische Ansicht und dergleichen bezeichnet. In diesem Sinne ist die Ruine malerischer als das intakte Gebäude, die verkürzte Ansicht malerischer als die unverkürzte usw. Die malerische Auffassung kann sich mit dem Objektiv-Malerischen verbinden, ist aber nicht darauf angewiesen. Rembrandt hat Bettler in zerlumpter Kleidung als malerische Motive gewählt, Velasquez dagegen hat steife Hoftrachten malen müssen, und seine Malerei ist dadurch um kein Haar weniger malerisch geworden. Bei Rembrandt ist das Verhältnis dieses: je mehr er fortschreitet in der malerischen Auffassung, um so mehr verzichtet er auf die „pittoresken“ Motive. In der Radierung des Barmherzigen Samariters (B. 90, 1633) findet man alle Requisiten einer malerischen Regiekunst, aber das Blatt ist wenig malerisch gesehen. Das Gemälde von 1648 mit dem gleichen Gegenstand ist im selben Maße szenisch vereinfacht, als es malerisch in der Darstellung geworden ist. (Unter dem Gesichtspunkt der malerischen Darstellung kann der Triumph des Mardochäus, B. 40, nicht wie Seydlitz es tut, „um 1640“ angesetzt werden, sondern erst gegen 1650.) Die Entwicklung, die Rembrandt durchmacht, ist eine typische, nicht nur für einzelne Individuen, sondern auch für Entwicklungen, die ganze Generationen umfassen. Beispiel: die Geschichte der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert.

Sitzung am 1. März 1915.

Herr Frankl spricht über Banz und Vierzeheiligen. Nach einer Beschreibung der komplizierten Raumform dieser Kirchen gibt er als ihre Hauptmerkmale die Kombination von gekrümmten Räumen an, die zwischen sich in den Zwickeln konvexe Raumformen als Verbindung nötig machen und als Folge davon die Schrägstellung der Pilaster sowie die windschiefen Gurtenpaare, wodurch für die Hauptansicht vom Eingang her ein Teil der zum Verständnis der Raumform notwendigen Stücke unsichtbar bleibt und das Bild in eine Folge von Kulissen zer-



fällt. Weigmann hat in seinem Dientzenhoferbuch: Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts (Straßburg 1902) S. 128, Gurlitts Meinung, daß eine Prager Kirche Guarinis das Vorbild für Banz gewesen sei, abgelehnt. In der Tat ist anzunehmen, daß nicht Joh. Leonhard Dientzenhofer, sondern der Bamberger Bruder Johann Dientzenhofer Banz entworfen hat, vor allem aber steht fest, daß Guarinis Entwurf für die Kirche S. M. in Ottingen für die Prager Theatiner nie ausgeführt worden ist, was H. Schmerber in den Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 1912 (Einige Nachrichten über Guarino Guarini) nachgewiesen hat. Gurlitt hat aber im wesentlichen doch richtig gesehen, insofern er überhaupt Banz und auch Vierzehnheiligen mit Guarini in Zusammenhang brachte. Über den Lebensgang Guarinis sind wir durch Sandoninis Buch: *Del Padre G. Guarini*, Modena 1890 (besprochen im Arch. stor. del arte III, 1890, S. 221) relativ gut unterrichtet; über seine Bauten und Entwürfe gibt seine eigene Darstellung in Kupferstichen eine Übersicht. Diese Tafeln sind drei Jahre nach seinem Tode 1686, und in zweiter Auflage als Anhang zu seiner *Architettura civile* 1737 erschienen. Dientzenhofer kann daher Guarinis Ideen aus der ersten Auflage, eventuell auch durch seine Italienreise 1699 kennen gelernt haben, Neumann entweder aus der ersten oder der zweiten Auflage, oder er bekam eine Idee von Guarinis komplizierten Raumgebilden nur indirekt durch die Kenntnis von Banz. Banz am nächsten kommt das Langhaus von Guarinis Kirche S. M. della divina providenza, für Lissabon um 1665 entworfen, Taf. 17 und 18 in Guarinis Werk. Die windschiefen Gurtenpaare des Dientzenhofer finden sich bei Guarini nicht genau ebenso, wohl aber ähnlich vorgebildet, z. B. im Entwurf für S. Gaetano in Vicenza Taf. 26, 27 (nicht ausgeführt). Dieser Entwurf gibt auch prinzipiell die Grundidee für das Kombinieren elliptischer und kreisförmiger Räume; als eigentliche Vorstufe von Vierzehnheiligen ist aber der Entwurf auf der letzten Tafel von Guarinis Buch anzusehen. — Wenn nun Banz und Vierzehnheiligen mit Recht als Werke spezifisch deutscher Phantasie gelten, aber stilistisch und den Formengattungen nach auf einen Italiener zurückgehen, so entsteht das Problem, worin das spezifisch Deutsche bestehe. Frankl meint, daß man alles, was auf Lokaltradition und auf klimatische Bedingungen zurückgeht, als erwor-

bene und veränderliche stilistische Merkmale von den ererbten, in der Rasse liegenden Neigungen müsse zu scheiden suchen, und daß man jedenfalls die Merkmale des Zeitstils, das „Barocke“, eben weil es von der Zeit abhängt, nicht heranziehen dürfe. Das Deutsche ist zeitlos im Vergleich zum Zeitstil, also von ihm verschieden, es kann auch nicht ein bloßer Komparativ, das Barockere, die intensivere Hinnegung zu den Stilmerkmalen des Barock ausschlaggebend sein.

In kurzer Erwidierung erklärt Herr Weigmann, in der von ihm vor mehr als fünfzehn Jahren behandelten Frage zwar über die Einzelheiten nicht mehr genau orientiert zu sein, doch erscheine ihm der Versuch des Vortragenden, den Banzer Kirchenbau wenigstens mit den in Guarinis Tafelwerk enthaltenen Entwürfen für Santa Maria in Ottingen in Prag in Zusammenhang zu bringen, nicht geglückt. Die konstruktiven Abweichungen seien so bedeutend, daß doch nur von einer geringen Ähnlichkeit der Grundrißlösung gesprochen werden könne. Auch sei die Frage der Autorschaft Dientzenhofers für Banz durch neuere urkundliche Untersuchungen von Lohmeyer, die D. mehr als ausführenden Baumeister fremder Entwürfe hinstellen, zweifelhaft geworden.

Noch weniger überzeugend erscheint Weigmann die Beweisführung Frankls, daß auch Vierzehnheiligen, sei es indirekt durch den Banzer Bau, oder direkt durch das genannte Kupferstichwerk von Guarini, beeinflusst sei. Nach Weigmanns Anschauung geht die Lösung von Vierzehnheiligen von gänzlich anderen konstruktiven Überlegungen aus wie Banz, so daß von einer Abhängigkeit Neumanns von Dientzenhofers Bau kaum die Rede sein könne. Außerdem sei nicht einzusehen, daß der Schöpfer eines Würzburger Schlosses, der seine Selbständigkeit den berühmtesten zeitgenössischen Architekten von Paris und Wien gegenüber behauptet hat, gerade der in einem entlegenen italienischen Kupferstichwerk enthaltenen fremden Vorlage bedurft hätte, um auf die konstruktive Lösung in Vierzehnheiligen zu kommen. Nachweisbar sei Neumann nie in Italien gewesen. Nach Weigmanns Meinung ist Neumann eine der genialsten Künstlerpersönlichkeiten im Deutschland des 18. Jahrhunderts gewesen, der man getrost auch in diesem Falle eine originale Erfindung zutrauen könne. Der Einfluß Guarinis, gegen dessen Richtung sogar in Italien bald nach seinem Tode

(nach 1683) eine scharfe Gegenströmung eingesetzt, auf deutsche Baumeister dürfe nicht überschätzt werden.

Für so interessante, aber auch schwierige Untersuchungen, wie sie Herr Frankl in seinen rassenpsychologischen Problemen anstrebt, Banz und Vierzehnheiligen zum Ausgangspunkt zunehmen, dürfte nach Weigmanns Ansicht noch etwas verfrüht sein.

Herr Frankl antwortet, daß Herr Weigmann Dinge bestreitet, die gar nicht behauptet wurden, denn er habe ja ganz im Einverständnis mit Herrn Weigmann die Prager Kirche aus der Reihe der Vorbilder für Banz ausgeschieden und stattdessen auf Guarinis Theatinerkirche in Lissabon hingewiesen. Lohmeyers Untersuchungen geben keinen genügenden Anlaß, Dientzenhofer in allen Fällen als nur ausführenden Bauunternehmer aufzufassen, für Banz insbesondere muß man vorläufig bei Dientzenhofer bleiben. Sollte aber ein anderer die Banzer Kirche entworfen haben, so hat dieser Andere sich von Guarinis Tafelwerk inspirieren lassen.

Bei Vierzehnheiligen scheinen gerade die technisch konstruktiven Überlegungen: nämlich das Aneinanderlehnen der Gewölbe, nahe verwandt mit Banz, ebenso aber die stilistischen Grundideen, das kulissenartige Hintereinander, das Fragmentarische aller Teile, die sich für den Blick zum Ganzen zusammenschließen, beiden Bauten gemeinsam. Neumanns Originalität und Künstlergröße würde nicht im geringsten wanken, wenn wir erkennen, daß er Guarinis Ideen in sich aufnahm und über diesem Thema nun frei und schöpferisch seine Variationen schrieb. Die klassizistischen Gegenströmungen gegen Guarini sind unleugbar vorhanden gewesen, aber Guarinis Tafeln erlebten trotzdem eine zweite Auflage 1737, und es ist doch merkwürdig, daß Neumann erst in dieser späten Zeit auf so komplizierte Raumformen verfällt wie bei der Kapelle in der Würzburger Residenz, in Vierzehnheiligen, in Neresheim. Aber selbstverständlich soll das nicht heißen, Neumann habe einfach kopiert. Er hat Guarinis Ideen ins Deutsche übersetzt, ins spezifisch Neumannsche. Problem bleibt nur, dies spezifisch Deutsche und Persönliche in klare einfache Begriffe zu fassen, und dies gerade hier, wo italienische Elemente und Anregungen die Grundlage zu bilden scheinen. Herr Wölfflin wollte an dem wesentlich andersartigen, d. h. nicht-italienischen Charakter von Vierzehnheiligen festgehalten wissen, ohne zu

bestreiten, daß Guarini eine stoffliche Anregung geboten haben könnte.

Herr Lill machte darauf aufmerksam, daß B. Neumann sich in den Jahren 1714—18 in Österreich aufgehalten hat, als Ingenieur bei der Befestigung Belgrads beschäftigt war, aber auch in Wien war und dort Studienpläne nach berühmten neuen Bauten anfertigte. Von den damaligen bedeutenden Meistern Wiens besaß er Architekturentwürfe in seiner Sammlung. (Näheres darüber soll bald veröffentlicht werden.)

Herr Hommel zeigte in Abdrücken einige prächtig erhaltene und künstlerisch wie inhaltlich wertvolle Gemmen vor. Die eine, im Kunsthandel, ein Karneol mit zwei umgekehrt aufeinanderstehenden Sphingen und der altaramäischen Legende „dem 'Atekabar“ ('Ata = Attis und = gatis in Atargatis); die zweite, im Besitz des Herrn Geheimrat Militäroberpfarrer Strauß in Spandau, ebenfalls aus Kleinasien, mit einer interessanten Variante der Diana von Ephesus (vgl. dazu Furtwängler, Ant. Gemmen II, S. 210, 2 und 295, 80; Röm. Mitt. 1914, S. 200); endlich die dritte, eine besonders schöne neuassyrische im Besitz des Herrn Dr. Paul Arndt mit verschiedenen mythologischen Emblemen, worunter der links hockende Affe direkt an die Darstellungen altbabylonischer Siegelzylinder anknüpft.

Herr August L. Meyer wies nach, daß die in der Sammlung Lanz in Mannheim befindliche Skizze van Dyckseiner „Krönung“ die „Krönung Roxanes durch Alexander“ darstellt, und daß diese Skizze identisch ist mit der von Rooses für verschollen erklärten, als Rubens von S. Czetter gestochenen, die sich einst in der Sammlung Wölffeld befand. Das Mannheimer Bild ist ein unzweifelhaftes Frühwerk van Dycks und von besonderem Interesse, weil ein Vergleich dieses Bildes mit der — allerdings nur in Kopien erhaltenen — Darstellung des gleichen Gegenstandes von Rubens in ausgezeichneter Weise die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Künstler in eindringlichster Weise dartut.

Herr Wolters legt die Reste eines großen attischen Kelchkraters der Sammlung Arndt vor. Vorhanden sind vor allem große Teile der Vorderseite; von der wesentlich flüchtigeren Rückseite ist nur wenig erhalten (vielleicht Parisurteil). Die Vorderseite zeigt, leider nicht lückenlos, den Tod des Orpheus. Die thrakischen Mänaden greifen ihn von allen Seiten mit verschiedenen Waffen, ausgerissenen Baumstämmen, Steinblöcken und

Steinen, an. Besonders reich und mannigfaltig ist an Armen und Beinen der Weiber nach thrakischer Sitte die, auch in anderen Darstellungen der Sage vorkommende, Tätowierung angebracht. Der Stil erlaubt, die Vase ganz nahe zu Meidias

zu stellen, doch ist sie sicher von anderer Hand und verrät in den besonders großen Köpfen, wie auch sonst, mehr Kraft und weniger Neigung zur Eleganz bei einer im übrigen erstaunlichen Feinheit.



MÜNCHNER JAHRBUCH  
DER BILDENDEN KUNST  
UNTER LEITUNG VON GEORG HABICH  
HEINRICH WÖLFFLIN UND PAUL WOLTERS  
HERAUSGEGEBEN VON  
LUDWIG VON BUERKEL

IV. VIERTELJAHR SHEFT  
1914—1915

OFFIZIELLES ORGAN D. BAYERISCHEN  
VEREINS D. KUNSTFREUNDE (MUSEUMS-  
VEREIN) UND DER MÜNCHNER KUNST-  
WISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT

VERLAG GEORG D.W. CALLWEY, MÜNCHEN



# INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Eigenberger, R., Einige Beiträge zur Kenntnis der in Nürnberg erhaltenen Werke Adam Krafts. Mit 14 Abbildungen . . . . .	255—280
Reber, Franz von, Von den Bayerischen Filialgalerien . . . . .	281—296
Back, Friedr., Ein wiedergefundenes Werk des Nicolaus Gerhaert von Leyden. Mit 3 Abbildungen . . . . .	297—302
Berichte:	
K. Glyptothek und Skulpturensammlung des Staates, München. 1914/15 . .	303
K. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, München. 1914/15. . .	303
K. Antiquarium, München. 1914. Mit 23 Abbildungen . . . . .	303—309
K. Ethnographisches Museum, München. 1914/15. Mit 18 Abbildungen . .	310—327
Anthropologisch-prähistorische Staatssammlung. . . . .	328—330

# EINIGE BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER IN NÜRNBERG ERHALTENEN WERKE ADAM KRAFTS

VON ROBERT EIGENBERGER

Für die Kraftforschung war es von eminenter Wichtigkeit, als es Geyer<sup>1)</sup> gelang, auf Grund der noch vorhandenen historischen Quellen und ihrer einleuchtenden Interpretation einen festeren zeitlichen Ansatz derjenigen Werke Adam Krafts<sup>2)</sup> zu finden, die sich auch dem Laien untrennbar mit dem Namen des Meisters verbinden — der Kreuzwegstationen. Denn der auf unverbürgte und zum Teil auch von vorneherein unwahrscheinliche Nachrichten fußende Irrtum, die Stationenfolge ohne Beachtung ihres Stiles und der Reife ihrer künstlerischen Ausdrucksmittel an den Anfangspunkt der uns erhaltenen Werke Krafts, also vor 1490 zu setzen, hatte notwendigerweise zu einem peinlichen Mißverstehen der künstlerischen Evolution des Meisters geführt.

Es ist ein Zeitraum von kaum 18 Jahren, über den sich das Schaffen Krafts, soweit wir es heute noch an der Hand der uns bekannten Werke verfolgen können, erstreckt.<sup>3)</sup>

Im Jahre 1490 finden wir unseren Meister zum erstenmale in der Vertragsurkunde über die Ausführung des sogenannten Schreyerschen Grabmales an der Außenseite des Chores von St. Sebald erwähnt. Adam Kraft verpflichtet sich darin, dem Sebald Schreyer und dessen Neffen Matthäus Landauer gegenüber, „die Figur der gemels bei ihren begrebnussen zu Sant Sebald hinten am kor in steinwerk zu bringen“. Wie auch die auf der Stirnseite des steinernen Leuchterarmes der Totenlaterne eingemeißelte Jahreszahl berichtet, hatte Kraft sich bereits 1492 seiner Arbeit entledigt.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Christian Geyer: Zur Geschichte der Adam Kraftschen Stationen I u. II. Repertor. f. Kunstw. XXVIII. S. 351 ff. u. 395 ff.

<sup>2)</sup> Die Streitfrage, ob man den Namen Kraft mit einem oder 2 f schreiben müsse, hat Mummenhoff in den „Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Nürnberg“ Heft XIV S. 258 zugunsten der ersteren Schreibweise entschieden.

<sup>3)</sup> Bei dem vollkommenen Versagen des urkundlichen Materiales bezüglich des Geburtsdatums Krafts wird man auch heute noch auf Grund der erhaltenen Werke mit Bode (Geschichte der deutschen Plastik S. 132) annehmen können, daß Kraft etwa um 1450—55 geboren wurde. Das Sterbedatum hat Alfred Bauch im Repertor. f. Kunstw. XIX. S. 28 ff. auf Grund der uns bekannten schriftlichen Quellen in den Schluß des Jahres 1508 oder den Beginn des Jahres 1509 verlegt. Neudörffer in seinen Nachrichten über Nürnberger Künstler (Ausgabe von Lochner in den Quellen-schriften zur Kunstgeschichte X. 1875 S. 10) nennt irrigerweise 1507 als Todesjahr des Meisters.

<sup>4)</sup> Über das historische Material zum Schreyergrabe vergl. B. Daun: „Adam Kraft und die Künstler seiner Zeit“ 1897 S. 20 f. Gute, brauchbare Abbildungen von diesem Werke bringt der gleiche Verfasser in seiner bei Velhagen & Klasing 1905 erschienenen Kraftmonographie S. 96, 97, 99—102; vergl. weiter A. Gümbel: „Einige Notizen über das Adam Kraft'sche Schreyergrab“ im Repertor. f. Kunstw. Bd. XXV. S. 360 ff.

Für uns ist es von großer Wichtigkeit, wenn wir aus der oben zitierten Vertragsurkunde erfahren, daß der Künstler hier Malereien, die die Begräbnisnische ursprünglich deckten, in Stein zu übertragen hatte, weil gar manches, was sich vom stilistischen Standpunkte gerade im Vergleiche mit den späteren Werken Krafts nicht so ganz verstehen ließe, dadurch seine Erklärung findet: so hauptsächlich die überaus malerische, ganz im Bildcharakter gehaltene Behandlung der Reliefs und die auffallenden Entlehnungen aus der niederländischen Kunst und den Stichen Schongauers. Diese letzteren aber sind sicherlich aus den als Vorlage dienenden Gemälderesten herübergenommen; läßt sich ja doch bei den späteren Werken Krafts nirgends eine so offenkundige Benützung der genannten Quellen mehr konstatieren. Nun wird man mit Daun<sup>5)</sup> wohl annehmen können, daß Wolgemut, der ja sowohl die niederländische Kunst als auch Schongauer ausgiebig geplündert hat, diesen alten Bildern nicht allzuferne gestanden sein mag.<sup>6)</sup>

<sup>5)</sup> Daun a. a. O. 1897 S. 26; ebenso E. Abraham: Die Nürnberger Malerei der 2. Hälfte des XV. Jhdts. in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 157 S. 285.

<sup>6)</sup> Viele Züge lassen sich in den uns heute noch erhaltenen Werken Wolgemuts oder seines Schulkreises feststellen, die die Kraftschen Reliefs aufweisen. So findet Maria, die auf der Grablegungstafel ihren toten Sohn küßt, ihrer Position und Tracht nach in der Schüchtlinschen Grablegung vom Tiefenbronner Altar, wo sich niederländische Einflüsse zu einer so merkwürdig dem Stile Wolgemuts nahekommenden Schöpfung vereinigt haben, eine nicht zu übersehende Analogie. In der Wolgemutschen Beweinung der Lorenzerkirche in Nürnberg (Abb. bei E. Abraham a. a. O. Taf. XII) sehen wir ebenfalls eine ganz verwandte Frau vorne knien, die den Leichnam Christi überschneidet. (Vgl. hiezu auch die Grablegung der Londoner Galerie, die Voll in seinem Buche „Meisterwerke der Nationalgalerie in London“ Abb. S. 104 dem Rogier van der Weyden zuwies, sowie Schongauers gestochene Grablegung B. 18.) Erwähnenswert als Parallele zu der am Schreyergrabe hinter Johannes befindlichen Frauengestalt ist ferner die Frau von der Lorenzer Beweinung Wolgemuts, die weinend das Gewand zum Gesichte führt. Ebenso findet die über Nikodemus am Kraftschen Relief angebrachte weibliche Figur ihr Gegenstück auf der Lorenzer Beweinung in der neben Maria ganz in Vorderansicht knienden weiblichen Gestalt. Der Leichnam Christi vom Schreyergrabe zeigt auch Beziehungen zu dem Christuskörper der Kreuzabnahme Wolgemuts vom Hofer Altare in der Münchner Pinakothek, sowie zu dem toten Christus Schüchtlins in der Tiefenbronner Grablegung. Die eigentümliche Anordnung des dominierenden Christuskreuzes parallel zur Bildebene mit den schief in die Landschaft hineingestellten Schächerkreuzen am Mittelrelief hat bei Wolgemut ebenfalls seine kaum zufälligen Analogien. Beim Auferstehungsrelief findet sich der schief in die Landschaft orientierte Sarkophag mit dem parallel zur unteren Bildkante übergelegten Deckel, auf dem ein Engel mit gefalteten Händen kniet, in gleicher Weise sowohl auf der Auferstehung Wolgemuts vom Hofer Altare — hier hält der Engel das Leichentuch — als auch auf derselben Darstellung vom Altare der Kreuzkirche in Nürnberg aus der Werkstatt Wolgemuts. (Vgl. hiezu auch das Bild aus der Schule des Van Eyck „Die Frauen am Grabe Christi“ in der Sammlung Coock in Richmond, Abb. bei Heidrich „Altniederländische Malerei“ Taf. 21, sowie die Auferstehung von einem Triptychon aus dem Kreise Rogiers in Valencia Abb. bei Lafond Rogier v. d. Weyden S. 80). Ferner ist die Umfriedung des Gartens am Auferstehungsbilde übereinstimmend mit der vom Olberge des Hofer Altars. Auch die Kopfbedeckung des linken Schergen erinnert an Wolgemutsche Typen. Hier verdient auch erwähnt zu werden, daß die Tumba der Auferstehung wie auch schon die der Grablegung nicht direkt auf dem Boden aufruhrt, sondern daß auf beiden Darstellungen noch Steinplatten untergeschoben sind, die eine Art niedrigen breiten Sockels bilden, wie das auch Wolgemut und der von ihm abhängige Schüchlin bei ihren Kompositionen des gleichen Themas verwendet haben. Soweit die auffälligsten Reminiszenzen an Wolgemut, die ein Vergleich mit den bekanntesten Werken dieses Schulkreises

Bei dem Mittelrelief des Schreyergrabes, wo eine so ganz genrehafte Szene wie die Rückkehr von der Kreuzigung mit den beiden im Gespräch begriffenen Männergestalten, die zur Grablegung Christi sich begeben wollen,<sup>7)</sup> die Hälfte des Bildes einnimmt, hat der schöpferische Geist Krafts gewiß am meisten selbstständig gearbeitet. Denn ganz abgesehen davon, daß das religiöse Empfinden der Zeit, in der die Nischenmalereien in Auftrag gegeben wurden, kaum einer solchen Genreszene so breiten Raum gewährt hätte, zeigt auch ein Vergleich mit Bildern aus dem Wolgemutkreise — etwa die Beweinung in der Lorenzkerkirche —, wie unendlich viel freier und verinnerlichter Kraft zu erzählen vermag. Was die Frage der kompositionellen Abhängigkeit der Reliefs von den alten Nischenmalereien<sup>8)</sup> betrifft, so wird man, abgesehen davon, daß der gewiß sehr schadhafte Zustand der letzteren eigene Schöpfertätigkeit Krafts gefordert haben wird, auch daran denken müssen, daß sich in der Zeit von mindestens einem Dezennium, die zwischen der Entstehung der Malereien und der Ausführung der Reliefs liegt, auch der künstlerische Ausdruckswillen geändert hatte. So wird es unmöglich angehen, den auffallend malerischen Charakter der Bildwerke mit dieser Überfülle von Kleinigkeiten und Details, mit diesem unruhigen Auf- und Abwogen von Licht und Schatten allein daraus erklären zu wollen, daß Kraft da Gemälde „in steinwerk zu bringen“ hatte. Hier, sowie auch bei manchen Zügen der kompositionellen Fügung muß vielmehr der Stil des beginnenden letzten Jahr-

erkennen läßt. Was nun die niederländischen Einflüsse und die Beziehungen zu Schongauer anlangt, für die es uns heute zwar an Belegstellen in dem Schaffen Wolgemuts fehlt, die aber gleichwohl durch die vorhandenen Nischengemälde dem Kraftschen Relief vermittelt worden sein dürften, so ist da zunächst auf die händeringende Magdalena zu Füßen Christi, die wörtlich aus der im Eskorial befindlichen Kreuzabnahme Rogiers herübergenommen erscheint, hinzuweisen. (Vgl. E. Abraham a. a. O. S. 10 Anm., sowie F. Knapp: Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer S. 62 ff., der allgemein auf das Niederländische im Schreyergrabe hinwies.) Weiters hat die Frau mit gefalteten Händen vor Johannes sicherlich auch ihre Ahnen und Verwandten in der niederländischen Kunst. Merkwürdigerweise noch nicht aufgefallen zu sein scheint die schlagende Beziehung des Kreuztragungsreliefs vom Schreyergrabe mit dem Schongauerschen Stich der großen Kreuztragung. Schon der Grundgedanke der Komposition, den auch Wolgemut im Hallerschen Altare der Kreuzkirche in Nürnberg verwertet hat, ist derselbe. Als direkte Entlehnung aber mit nur ganz geringen Abweichungen ist die Figur Christi anzusprechen. Sonst wäre nur noch der karikiert jüdische Typus des Henkersknechtes, der den Heiland am Schreyergrabe an einem Stricke zerzt, zu erwähnen, der wohl auch auf den Schongauerschen Stich zurückgeht. Auch bei Wolgemut an der Kreuztragung des Zwickauer Altars von 1479 finden wir die dem Elsässer Meister entlehnten jüdischen Kopptypen. Durch all das Angeführte aber findet nicht nur die obige Vermutung über den Schöpfer des „gemels“, das Kraft in Stein zu hauen hatte, eine recht greifbare Stütze, sondern es wird dadurch auch demjenigen Vorsicht angeraten, der sich auf Grund der niederländischen Elemente zu etwas voreiligen Schlüssen auf die Herkunft der Kunst Krafts bestimmen lassen wollte.

7) Vielleicht die Porträts Sebald Schreyers und des Meisters selbst. Vergl. Daun: Peter Vischer und Adam Kraft, Velhagen & Klasing 1905 S. 103; ebenso A. Mayer: Die Entwicklung Peter Vischer d. A. Münchner Jahrbuch f. b. K. 1913 S. 280.

8) Gümbel in dem schon oben zitierten Aufsätze im Repertorium f. Kunstw. XXV, S. 361, Anm. 6 hat es wahrscheinlich gemacht, daß es Freskobilder gewesen sein dürften, die die Nische ehemals geziert haben.



zehnts des XV. Jhdts. mit zur Erklärung herangezogen werden. Ist es ja die Zeit, wo die berauschend dekorierten, mit einer erdrückenden Menge von zierendem Kleinkram überladenen Altaraufbauten ihren Höhepunkt erreichen, die Zeit, wo Dürer seine figurenreichen Kompositionen zur Apokalypse in ebenso reich gebildeter Landschaft schuf. Auch das, was man als den Sinn für das Romantische in dieser Zeit bezeichnet hat und was auch besonders die Jugendschöpfungen Dürers so ausgeprägt an sich tragen, spricht bei unseren Reliefs in der Wiedergabe der Landschaft, in der Verwendung der Felsen und Bäume, der Mauern, Häuser und Türme der Stadt zu uns.

Am Schreyergrabe kündigt sich schon des Meisters zukünftige Größe in freier, klar und großzügig wirkender Komposition an; auch sein erstaunliches natürliches Raumgefühl, gepaart mit seinem Verständnis für Körperlichkeit und Volumen, kann hier trotz der vielen stark auffallenden Mängel in der Lösung perspektivischer Fragen und der Ungeschicklichkeiten in der Reliefbehandlung nicht übersehen werden. Ein Vergleich unseres Werkes mit den drei Passionsreliefs des V. Stoss von 1499 im Sebalder Ostchor wird besonders die letztgenannte Seite der Begabung Krafts deutlich hervortreten lassen.

Der ganze Reichtum spätgotischer Formenwelt vereinigte sich in dem nächsten Werke, dem Sakramentshäuschen in St. Lorenz,<sup>9)</sup> zu einem gewaltigen Bekenntnisse des Meisters über seine künstlerische Abstammung. Gerade hier aber tritt Kraft auch zum erstenmale aus der Sphäre der Gotik. In den drei prächtigen Männergestalten,<sup>10)</sup> die den ganzen hochragenden Aufbau auf ihren Schultern tragen und sich so frei und ungezwungen im Raume bewegen, hat er etwas Neues in die deutsche, zumindest in die Nürnberger Plastik eingeführt: Die Freifigur.<sup>11)</sup> Man hatte zwar schon vordem vollrunde Figuren geformt und geschnitzt, aber immer nur für eine Reliefwirkung, sei es in einem Altarschreine oder vor einer Wand als schmückendes und belebendes Architekturglied. Es ist kein Zufall, daß gerade Kraft es war, dem da zum erstenmale so vollkommene Lösungen der neuen Probleme,

<sup>9)</sup> „Am pfintzttag an sant Marx tag des heiligen Ewangelisten, als man zelt nach Christi unnser liben Herren gepurt tausend vierhundert und im dreyundneunzigisten jare“ schloss Hans Imhoff mit Kraft den Vertrag wegen des Sakramentshauses ab. Vgl. Daun a. a. O. 1897 S. 30 ff. Man hatte nun bis auf das Erscheinen von Dauns Buch fast durchgängig die Nachricht Neudörffers, Kraft habe trotz der 3jährigen Verpflichtung erst 1500 das Sakramentshaus vollendet, für richtig angenommen. Daun brachte aber urkundliche Belege, die es unzweifelhaft machen, daß das Werk spätestens zu Anfang des Jahres 1496 ganz fertig gestellt gewesen sein mußte. Auch auf einer unter dem Relief des Abendmahles angebrachten Metalltafel ist das Jahr 1496 verzeichnet. Vergl. zu den obigen Ausführungen in der bei Velhagen & Klasing 1905 erschienenen Kraftmonographie von B. Daun die Abbildungen S. 104 ff.

<sup>10)</sup> Neudörffer berichtet, daß sich Kraft „zuvörderst“ selbst konterfeit hat und hinter ihm seine zween Gesellen“. Es scheint nun ganz unzweifelhaft, daß man in gleicher Weise, wie es in der Auftragsurkunde stets der Fall ist, unter dem Orientierungsbegriff „vorne“ oder „zuvörderst“ nur die Westseite verstehen kann. Daher ist also der bärtige Mann mit dem Meißel und Schlegel das Selbstbildnis Krafts, wenn auch durch Jahrhunderte hindurch die Figur des alten Gesellen rechts hinter Kraft als das Portrait unseres Künstlers angesehen wurde. Vgl. Daun a. a. O. 1897 S. 87 und die Kraftmonographie bei Velhagen & Klasing 1905, Heft LXXV, S. 116.

<sup>11)</sup> Vergl. hiezu auch F. Knapp: Wanderungen durch fränkische Bildhauerwerkstätten 1911 S. 64.

die die Freifigur stellt, geglückt sind. Ob und wie weit fremde Einflüsse aus dem Süden hier das angeborene Renaissanceempfinden des Meisters befruchtet haben, wird vielleicht einmal ein glücklicher Fund der Zukunft aufzuhellen vermögen.<sup>12)</sup>

Wenn Kraft bei den übrigen rundplastischen Figuren und den Reliefs zum großen Teile im traditionellen Darstellungsschema geblieben ist, so ist doch die



Fig. 1. Adam Kraft, Figur des Moses vom Sakramentshause in St. Lorenz.



Fig. 2. Adam Kraft, Apostel Jakobus d. J. vom Sakramentshause in St. Lorenz.

Bewegung der Gestalten, die voluminöser und untersetzter gebildet sind, im Vergleiche zu denen am Schreyergrabe markiger und fester geworden. Sie beginnen

<sup>12)</sup> Die im bayer. Nationalmuseum in München befindliche Bronzefigur eines knienden Mannes, die die gewiß nicht ursprüngliche Datierung 1490 trägt und Peter Vischer d. Ä. zugeschrieben wird, gehört ihrem Stile nach unbedingt schon in die Zeit der Entstehung des Sebaldusgrabes. Gegen das vorhandene Datum 1490 spricht ebenso die Bewegung der ganzen Figur, wie auch die weiche Technik des Gusses.

auf ihrer Unterlage zu stehen und zu lasten. Man möge da nur die kniende Maria am Schreyergrabe, die ihren toten Sohn küßt, der knienden Gottesmutter vom Relief mit dem Abschiede Christi am Sakramentshause, wo außerdem auch die Christusfigur das gewaltig gesteigerte Können des Meisters offenbart, einander gegenüberstellen! Die Gewandung hat auch etwas Schwereres und zugleich Räumlicheres bekommen. Der Künstler scheut sich nicht mehr vor größeren glatten und ruhigen Flächen. Die Figur des Moses (Fig. 1) wie auch die des Jakobus (Fig. 2) zeigen deutlich, bis zu welcher großzügiger Vereinfachung Kraft hier schon zu gehen wagt. Das lassen auch die Landschaftsdarstellungen an den Reliefs, wo die kleinlichen Gewächse, die am Schreyergrabe den Boden bedeckten, verschwunden sind, erkennen.

Auch in der Reliefbehandlung und im Zusammenhange mit ihr in der Raumdarstellung hat Kraft zwischen 1492 und 1496 erstaunliche Fortschritte gemacht. Das Relief hat eine merkbar größere Tiefe bekommen; dazu mag ihn die Berücksichtigung der Fernwirkung, die ein Arbeiten mit stärkerem Schattenschlag verlangte, geführt haben. Die bühnenartige Nische, die in verschiedene Raumschichten zerlegt die Figuren und Dinge enthält, beginnt schon energischer durchzudringen. Der Auftrag zu unserem Monumentalwerke, das nicht nur eine größere Prägnanz und Einfachheit im Einzelnen forderte, sondern auch sonst den Meister vor viele neue Aufgaben stellte, beeinflusste sicherlich diese Weiterentwicklung seiner Kunst.<sup>13)</sup>

In der Reihe der urkundlich oder stilistisch sicher beglaubigten Werke Krafts wollen wir das 1497 datierte Wagrelief<sup>14)</sup> hier übergehen und uns gleich dem nächsten Werke, dem Epitaph der Familie Pergenstörffer, das sich heute an der Nordwand des Hauptschiffes der Frauenkirche<sup>15)</sup> in Nürnberg befindet, zuwenden.

Es war kein Monumentalwerk, das der Meister hier zu schaffen hatte, und so darf es uns nicht wundern, wenn wir nach dem großen breiten Meißelschlag an

<sup>13)</sup> In dem Vertrag über die Ausführung des Sakramentshauses, abgedruckt bei Daun a. a. O. 1897 S. 30 ff., bestimmte der Auftraggeber Hans Imhoff d. Ä. fast bis ins Detail genau den ganzen Aufbau des Werkes und betonte dabei, daß der obere Figurendekor „nit als subtilig als das unnter, wann es hoher sten würdt und von den menschen nit als wol gesehen mag werden“ von Kraft ausgeführt werden solle.

<sup>14)</sup> „A.º 1497 hat er das in Stein gehauene Stück ober der Thür an der alten Waag gemacht“, berichtet die Ausgabe Campes (1828) der Nachrichten J. Neudörffers, während die Lochnersche Ausgabe unser Werk nicht erwähnt. (Abb. bei Daun a. a. O. 1905 S. 120.)

<sup>15)</sup> Das Epitaph befand sich ehemals im Augustinerkloster und wurde, als dieses abgebrochen wurde, in die Frauenkirche gebracht. (Vergl. Daun a. a. O. 1897 S. 59, Abb. bei Daun a. a. O. 1905 S. 124 u. 125.) Da im Jahre 1498 der Stifter des Grabmales, Sebald Pergenstörffer, und ein Jahr darauf dessen Gattin Katharina starb, so muß das Grabmal spätestens um 1499 in Auftrag gegeben worden sein. Auf dem linken Abschnitt der Inschrifttafel sind die Todesdaten der schon längst verstorbenen Angehörigen des Geschlechtes vom Meister selbst noch in den Stein gehauen worden. Da nun die rechte Seite der Tafel gemalte Buchstaben trägt und das Ableben des Sebald Pergenstörffer 1498 und das seiner Frau 1499 meldet, so glaube ich, daß der Meister das Werk noch vor dem Tode des Stifters, also vor Schluß 1498, fertig hatte, weil er ja sonst wohl die Inschrift ebenfalls selbst wie auf der linken Seite eingemeißelt hätte.



dem Lorenzerwerke jetzt feinere, liebevoll durchgeführte Details finden, die der Beschauer auch aus nächster Nähe betrachten und genießen kann. Kraft hat das, was er sich an allgemeinen künstlerischen Erfahrungen und neuem Wissen und Können beim Sakramenthause erworben hatte, hier schon bewußt verwertet und weiter ausgebaut. Das Wesen des Reliefs ist dem Künstler vertrauter geworden. Die reliefmäßige Bewältigung der im Raume sich bewegenden Glieder des menschlichen Körpers hat für ihn an Schwierigkeit verloren. Denn selbst dort, wo er die Unterbringung so reicher räumlicher Bewegungsmotive wie etwa bei den schwebenden Engeln im Reliefe gewagt hat, ist ihm die Lösung staunenswert gut gelungen. Die Stoffe am Skulpturenschmucke des Sakramentshauses waren voluminös abgebauscht und bildeten massige große Falten, die Licht und Schatten auch auf die Ferne hin deutlich erkennen lassen sollten. Hier am Pergenstörffer-Epitaphe haben sie wieder viel von diesem Charakter verloren. Lange schmalgratige Falten mit flächigen breiten Dellen gliedern die Gewänder, die den Formen des unter ihnen sich bewegenden oder ruhenden Körpers noch mehr gerecht werden wollen als früher. Ein stellenweise größerer Faltenreichtum aber, der — wenigstens nach der beobachteten Vereinfachung am Sakramentshause — nicht so ohne weiteres aus dem kleineren Formate des Werkes sowie einer intensiveren Berücksichtigung des Details erklärt werden kann, muß hier unbedingt auffallen, zumal auch noch eine Bewegung in die Stoffmassen gekommen ist, wie wir sie bei Kraft bisher doch nicht in dieser Weise zu sehen gewohnt waren. Wie vom Wind abgebauchte Gewandzipfel, die ja mehr oder weniger allgemeines Eigentum der gesamten zeitgenössischen Kunst sind, fanden sich zwar schon an manchen Figuren des Schreyergraves, aber so abrupt geleierte Gewandung wie hier besonders bei den Engelsknaben, wo auch die gesteigerte Bewegung keine genügende Erklärung für dieses Phänomen geben kann, haben wir an den vorangegangenen Schöpfungen Krafts noch nicht beobachten können. Weil nun aber diese unruhigere und bewegtere Richtung, die mehr malerische Wirkungen anstrebt, noch eine auffallende Steigerung im nächsten Werke — dem Rebeckschen Epitaphe — erfährt, so muß man wohl nach dem Grunde suchen, der hier das Schaffen Krafts alteriert haben mochte. Und da hilft uns gerade das Wesen der neuen Elemente, die Kraft, wie uns das Rebeckepitaph zum erstenmal in erwähnenswerter Weise zeigt, nunmehr in seine künstlerische Ausdrucksweise aufzunehmen beginnt, offenbar von selbst auf die Beantwortung unserer Frage. Der Charakter dessen, was uns an dem vorliegenden Werke in formaler Hinsicht überrascht, kann demjenigen nicht fremd sein, der einmal ein Werk von Veit Stoß, dem berühmten Zeitgenossen unseres Meisters, gesehen hat. Dieser einzig ernste Rivale Krafts — denn Stoß war ja auch „stainhauer“ — war 1496 zu dauerndem Aufenthalt nach Nürnberg gekommen. Um nun dem Können des gefeierten Künstlers, dessen Werke mit ihrem schneidenden Naturalismus, dem großen Bewegungsreichtum und ihrer überaus malerischen Wirkung die Zeitgenossen verblüfft haben mußten, nicht zu unterliegen, oder vielleicht auch selbst gebannt von der Eigenart dieser mit so viel technischem Raffinement verfeinerten, aber mehr ein- als ausdrucksvollen Kunst mag Kraft eine gewisse Art der Nachahmung Stoßscher Kunsteigentümlich-



keiten nicht unter seiner Würde gefunden haben. Doch sei dem, wie ihm wolle, sicher steht die Persönlichkeit des Stoß bei dieser Weiterentwicklung Krafts im Hintergrunde, wie das dann im nächsten Werke, dem Rebeckschen Epitaphe<sup>16)</sup> noch unverkennbarer zutage tritt.

Durch die merkwürdig gedrungene und von einem ganz eingeschränkten spätgotischen Formgefühl zeugende Architekturumrahmung weicht dieses Epitaph schon in der Gesamtkonzeption von den individuellen Gewohnheiten des Meisters ab. Die allgemeine Unruhe und Bewegtheit, sowie der Reichtum der Falten hat sich noch gesteigert. Die für Stoß so typischen „Ohren“ sind ausgiebig benützt worden. Dabei will es mir vorkommen, als ob auch die Körper der Figuren hagerer geworden wären. Die Gliedmassen, die knochiger geformt sind, zeigen eine bis ins kleinste Detail gehende Behandlung aller Knochen, Muskeln und Adern, die wetteifern zu wollen scheint mit der fast unangenehm präzisen und scharfen Wiedergabe der Extremitäten, wie wir sie bei Veit Stoß etwa in den drei Sebalder Steinreliefs von 1499 beobachten können. Auch die Kronen der drei Hauptfiguren zeigen eine auffallende Filigranarbeit.<sup>17)</sup>

Dieses Werk aber scheint in seiner Steigerung zugleich der Höhe- und Wendepunkt dieser Richtung gewesen zu sein. Denn schon bei der nächsten größeren uns erhaltenen Schöpfung, dem Epitaph der Familie Landauer in der Tetzelskapelle der Ägidienkirche vom Jahre 1503<sup>18)</sup> finden wir den Meister wieder ganz auf eigenen Bahnen und sehen ihn Wirkungen erreichen, welche zu den monumentalsten gehören, die überhaupt deutsche Kunst des neuen Säkulums hervorzubringen imstande war.

Das Landauer-Epitaph ist (Fig. 3) unleugbar ein Werk, das nicht nur innerhalb der Entwicklung Krafts seine ausschlaggebende Bedeutung hat, sondern auch gleich Dürers Aposteln einen Höhepunkt der gesamten deutschen Kunst verkörpert. Kraft ist hier endgültig der Gotik entwachsen. Und doch ist er deutsch geblieben! Bieder wahr! er in der Architektur und Ornamentik die Tradition der Formen, unbewußt aber durchtränkt er sie mit neuen Werten. In den Gestalten jedoch, die sein Künstlerwille frei erfand, da schuf er unwillkürlich völlig Neues. Das Werk offenbart eine Steigerung und Reife in seinem künstlerischen Wollen und Können, die kaum überzeugend allein aus dem inneren Entwicklungsprozeß des

<sup>16)</sup> Den Auftrag zu diesem Grabmale, das sich früher im Kreuzgange der 1809 abgebrochenen Dominikanerkirche (vgl. Daun a. a. O. 1897, S. 61, Abb. bei Daun a. a. O. 1905, S. 126) befand, mag Kraft schon bei Lebzeiten des Hans Rebeck, der nach der Inschrift „am sanct Veitztag“ (15. Juni) des Jahres 1500 gestorben ist, erhalten haben, während es erst nach dem Tode des Stifters fertig geworden zu sein scheint, da das Sterbedatum offenbar vom Künstler selbst eingemeißelt ist.

<sup>17)</sup> Die Figur eines Propheten, die auf dem oberen Gesimse des Epitaphs heute steht, scheint, soweit man bei der Höhe der Figur und dem Mangel an Licht erkennen kann, eine schwächere Arbeit zu sein, die aber gleichwohl aus der Werkstatt Krafts ihrem Stile nach stammen muß. Zu unserem Werke mag sie ehemals nicht gehört haben.

<sup>18)</sup> Auf dem Gesimse, das die eigentliche Grabtafel von der darunter befindlichen Inschrift trennt, ist die Jahreszahl 1503 eingemeißelt. Im Jahre 1515 wurde dann das Todesjahr des Stifters Mathias Landauer in größeren andersartigen Ziffern eingefügt. Das Epitaph stand ehemals im Kreuzgange der Ägidienkirche. Vgl. Daun a. a. O. 1897, S. 61 f.

Meisters erklärlich scheint. Welcher Art freilich die Einflüsse waren, die das Wachstum Krafts so beschleunigt haben, das können wir heute noch nicht näher präzisieren. Mit allgemeinen Hinweisen aber auf italienische Einflüsse, die vielleicht durch die Vischerwerkstatt vermittelt sein könnten, ist ja doch da nichts getan. Die Verbindung der Gestalten<sup>19)</sup> zu dem Krönungsakt ist nur innerlich durch ihre Haltung und Charakteristik erreicht. Um der Freiheit und Monumentalität des szenischen Aufbaues willen hat Kraft den ikonographischen Usus, daß Gott



Fig. 3. Adam Kraft, Landauer-Grabmal in der Tetzlkapelle der Ägidienkirche.

Vater und Christus selbst die Krönung Mariens vornehmen, wie es ja noch das Rebeckepitaph zeigt, durchbrochen. Derselbe Künstlerwille, der das Dichtgedrängte und wenig Übersichtliche oben zu umgehen trachtete, hat auch in den Stifterfiguren und Gläubigen unten klärend gewirkt.

<sup>19)</sup> Die Figuren wirken ganz rundplastisch; gleichwohl hat Kraft — wahrscheinlich unter dem Eindrucke der Reliefwirkung — die Lehne des Thrones bei Christus und Gott Vater perspektivisch verkürzt wiedergegeben.

Christus ist hier ganz bekleidet, da Krafts jetzige gewaltige Sprache eine vollständig geschlossene monumentale Form verlangte. Gerade in der Gewandbehandlung



Fig. 4. Adam Kraft, Gott Vater aus dem Landauer Grabmal.

aber spricht mit am stärksten der gereifte Plastiker zu uns. Waren bisher die Faltenzüge abgebauscht, so sind sie jetzt schmaler und sehr zusammenhängend geworden. Überraschend wirkt ihr ganz großzügiger Wurf. Wie bewußt hilft ihr Duktus die Bewegung unterstützen und die eindrucksvolle Geschlossenheit der Silhouette gliedern. Tief eingearbeitet bis auf den Körper lassen sie dessen Formen klar und deutlich herausfühlen.

Auf den Konsolen der beiden Flügelteile standen gewiß ursprünglich Figuren, die aber bisher als vernichtet angenommen werden mußten. Die Sammlungen des germanischen Museums bewahren nun aber eine 63 cm hohe Sandsteinflur (Kat. Nr. 44), in der ich mit Bestimmtheit den Stil unseres Meisters zuerkennen glaube (Abb. 5, Taf.). Die monumentale Art der Auffas-

sung und die großzügigen Falten stimmen vollkommen mit den Figuren des Landauer-Epitaphes überein (Fig. 4). Auch die individuelle Durchbildung des





ABB. 5. ADAM KRAFT: FIGUR EINES PROPHETEN (?)  
VOM LANDAUER-EPITAPH, JETZT IM GERM. MUSEUM.





Kopfes mit den etwas schräg geschlitzten Augen entspricht der Arbeitsweise Krafts. Besonders charakteristisch aber und nicht zu verkennen ist die so ganz eigentümlich schlangenartige Behandlung der Haarsträhnen, die wir bei sämtlichen Werken Krafts beobachten können. Zu dieser Zuweisung auf Grund stilistischer Vergleichung kommen überdies noch äußere Gründe, die unsere Vermutung, daß wir in diesem Stücke ein Fragment vom Landauer-Epitaphe vor uns haben, noch glaubhafter machen. Es muß nämlich die Figur, da sie eine abgeflachte Rückseite hat, auch ehemals vor einer Wand gestanden haben.<sup>20)</sup> Außerdem zeigt ihre Standfläche deutlich die Form etwa eines halben Achteckes, ganz wie die Konsolen an den Flügelstücken des Landauer-Grabes. Wegen ihrer Blickrichtung nun könnte man die Skulptur nur auf der vom Beschauer aus linken Konsole postieren. Aber auch abgesehen von diesem Umstande wäre eine Unterbringung auf der anderen Konsole rechts unmöglich, da die Tragfläche der letzteren zu klein gebildet ist. Die Provenienz der Figur spricht endlich auch noch für meine Vermutung. Sie wurde nämlich in dem Brunnen des Gymnasiums neben St.



Fig. 6. Adam Kraft, Engeltorso, vermutlich vom Baldachin des Landauer-Grabmales. Jetzt im Germ. Museum.

Ägidien gefunden, wohin sie vielleicht beim Brande der Kirche (1696) oder später einmal hineingeraten sein mag. In derselben Sammlung steht nicht weit von dieser Prophetenfigur ein kleiner Engeltorso aus Sandstein (Kat.-Nr. 45), der derselben Fundstätte entstammend, ebenfalls Kraft mit Bestimmtheit zuzuweisen ist (Fig. 6). Denn die Ähnlichkeit mit den Engeln am Landauer-Epitaphe ist ganz schlagend.

<sup>20)</sup> Am Scheitel der Figur befindet sich ein Bohrloch, ein zweites viereckiges mit eingepflocktem Holz, das zeigt, daß die Figur vor einer Wand ehemals befestigt war, trägt der Rücken. Vgl. hiezu W. Josephis Katalog des Germanischen Nationalmuseums, Die Werke plastischer Kunst 1910, S. 23, der die Figur (Prophet?) als Nürnbergisch Ende des XV. Jhdts. bestimmt hat.

Er mag vielleicht aus einem der heute abgebrochenen Baldachine stammen. Beide Stücke sind aus demselben feinkörnigen Sandstein gemeißelt wie das ganze Landauer-Grabmal und zeigen, trotzdem sie sonst vom Wasser ganz rein gewaschen sind, doch noch Spuren der ursprünglichen Polychromierung.

Die letzte große Arbeit unseres Meisters ist der Kreuzweg, der zum Johannisfriedhof in Nürnberg hinausführt, um dortselbst mit dem Calvarienberg und der Grablegung in der Holzschuherkapelle zu endigen. Chr. Geyer hat, wie schon eingangs erwähnt, das historische Material über diese Schöpfung Krafts gesammelt und ist dabei in seinen ausnehmend gründlichen und scharfsinnigen Untersuchungen zu folgenden Resultaten gekommen:<sup>21)</sup> Der Kreuzweg wurde von Heintz Marschalk von Rauhenneck, der aus einer Bamberger Adelsfamilie stammt, gestiftet und war im Jahre 1505 noch nicht vollendet; denn aus einer Schuldurkunde unseres Meisters an Peter Imhoff vom 25. August 1505<sup>22)</sup> geht hervor, daß Kraft „des arbayt“ erst „in einem jar oder alsbald“ zu vollenden gedachte. Daß aber Kraft nicht, wie Geyer meint, in der angegebenen Zeit, also schon 1506, mit den Marschalks-Stationen fertig geworden ist, dafür, glaube ich, spricht schon die Jahreszahl 1508, die sich auf den Malereien der Nische<sup>23)</sup>, in der die Grablegungsgruppe aufgestellt ist, vorfindet. Noch wichtiger aber als dieses an und für sich gewiß nicht ausschlaggebende Datum sind die stilistischen Gründe, die, wie im folgenden noch aufgezeigt werden soll, es sehr wahrscheinlich machen, daß tatsächlich die Arbeit an der Stationenfolge bis gegen 1508 gedauert haben wird. Der genannte Heintz Marschalk ist, wie Geyer ebenfalls gezeigt hat, auch der Stifter des handwerklichen Bamberger Kreuzweges, der um oder knapp nach 1500 bereits fertig aufgestellt war und nicht wegzuleugnende Beziehungen mit dem Nürnbergischen Leidensweg hat, so daß Ph. M. Halm<sup>24)</sup> sich zu der Vermutung gedrängt fühlte, daß er in der Werkstatt Krafts, wenn auch ganz von Gesellenhänden, ausgeführt sei.

<sup>21)</sup> Christian Geyer: Zur Geschichte der Adam Kraftschen Stationen I. u. II. Repertor. f. Kunstw. XXVIII. S. 351 ff. u. 395 ff.

<sup>22)</sup> Abgedruckt bei Daun a. a. O. 1897 S. 79 f.

<sup>23)</sup> Man hat wohl allen Grund anzunehmen, daß die Nische gleichzeitig mit der Gruppe errichtet wurde. 1513 wurde dann vom Stifter des Kreuzweges die sogen. Holzschuherkapelle über der Nische erbaut.

<sup>24)</sup> Vgl. M. Ph. Halm: Die Kreuzwegstationen von Bamberg und Adam Kraft, Zeitschrift f. bild. Kunst X. 1898/99 S. 57 ff. (Dasselbst auch die Abbildungen der I. III. IV. VI. u. VII. Bamberger Station.) Die Kriterien für Halms Annahme bildeten die Zusammenhänge in der Komposition und einige ganz oberflächliche Anklänge im Faltenwurf. In Wirklichkeit aber ist der Schöpfer des Bamberger Kreuzweges ein ganz schwacher Geselle der älteren Richtung, der sich höchst karikaturenhaft und ungeschickt geberdet und absolut keinen Schulzusammenhang mit Kraft zeigt. Wie nun Geyer fand, sind die Bamberger Bilder vor den Nürnbergern entstanden. Und dabei ist die kompositionelle Verwandtschaft schlagend! Da bleibt nun kein anderer Ausweg als die Annahme, daß Kraft — offenbar über Wunsch des Auftraggebers — den Bamberger Kreuzweg für seine Reliefs benützt hat. Das kann aber selbstredend den herrlichen Nürnberger Schöpfungen kaum einen Eintrag tun. Denn das, was Kraft aus diesen, auch in dem inneren Aufbau ganz zerfahrenen und handwerklichen Erfindungen gemacht hat, ist eine Leistung, die einer Neukonzeption vollkommen gleichwertig ist.

Leider sind die Kreuzwegstationen nur in einem arg ruinenhaften Zustand auf uns gekommen, der bei den vielen späteren Zutaten und Veränderungen für die Exaktheit stilkritischer Untersuchungen ein nicht aus dem Wege zu räumendes Hindernis bildet.<sup>25)</sup>

Der Vorgang einer in die Augen fallenden Entwicklung, die sich zwischen dem ersten und letzten Bilde verfolgen läßt, muß uns, wie schon oben gesagt, in der Ansicht bestärken, daß der Meister bis zu seinem Lebensende an dieser umfangreichen Arbeit tätig war. Ja die Gruppe der Grablegung, das Endstück, hat nicht einmal mehr wie die übrigen Stationen die Vollendung oder wenigstens Verbesserung durch den Meister selbst erfahren können. Der Tod mag Kraft den Meißel zu frühe aus der Hand genommen haben.

Worin offenbart sich nun aber der genannte Reifeprozess, der in der Reihe der Stationen zum Ausdruck kommt? Die drei ersten Reliefs zeigen in ihrer Komposition noch Gedränge und damit verbunden eine verhältnismäßig komplizierter erscheinende Gesamtansicht. In der Erkenntnis dieses Mangels hat Kraft daher auf den vier letzten Stationen eine Reduktion der Figurenanzahl vorgenommen. Als Beispiel sei da nur die I. der IV. Station gegenübergestellt. Auch die II. und V. Station können, wenn man die Schergen hier und dort vergleicht, eine Vereinfachung in der angegebenen Richtung verdeutlichen. Dabei führt bei den späteren Bildern auch die Gruppierung und Verteilung der Figuren in den verschiedenen Flächenschichten des Reliefs eine größere Klarheit und Einheitlichkeit herbei. Bei den ersteren Bildern bringt nämlich Kraft noch so viel als möglich Gestalten vorne neben Christus in beinahe gleicher dominierender Stellung unter. Interessant in dieser Hinsicht ist die II. Station, wo man noch ganz deutlich die vordere ehemalige Steinfläche zu spüren glaubt, von der aus der Meister in den Stein hineinging. In den späteren Bildern dagegen arbeitet Kraft dem Beschauer Christus und ein paar rundplastische Gestalten energisch heraus, denen gegenüber dann die anderen mehr zurücktreten müssen. Zugleich kann man aber auch von einer größeren räumlichen Wirkung in den letzten Passionsbildern sprechen. Diese beruht, abgesehen von den bereits angeführten Momenten, hauptsächlich darauf, daß der Künstler die Figuren in ihren Bewegungen immer reicher und mehr dreidimensional in das Relief hineinkomponierte. Wie Kraft in der I. und IV. Station die Rückenfigur eines Schergen gibt, ist da ganz lehrreich. Auch ein Verfolgen der Christusfigur kann uns in dieser Hinsicht manchen Aufschluß geben. Das letzte Relief, die Beweinung Christi, ist flacher gehalten. Aber den damit verbundenen Schwierigkeiten ist Kraft jetzt ganz gewachsen. Die richtige Wiedergabe der Verkürzungen im Relief sind ihm kein Hindernis mehr, um restlos befriedigende Wirkungen zu erzielen. Die Lage des Christuskörpers, der ein Meisterstück allerersten Ranges in der Naturbeobachtung ist und die räumliche Behandlung der um ihn sich bemühenden Personen zeigt das ganz deutlich. In der Gewandbehandlung ist ebenfalls gerade dieses Werk am

<sup>25)</sup> Vergl. zu den folgenden Untersuchungen in der Kraftmonographie von Daun 1905 (Velhagen & Klasing) S. 85 ff. die Abb. 6—13 und S. 128 f. Abb. 42, 43.



meisten entwickelt; denn hier haben die schmalen, langen, oft parallel laufenden Faltenzüge, die für sehr viele spätere Werke der „deutschen Hochrenaissance“<sup>26)</sup> des XVI. Jahrhunderts dann so charakteristisch werden, die Oberhand gewonnen. Dabei läßt nicht nur die Großzügigkeit ihres Duktus, sondern auch die stoffliche Charakteristik entschieden die größere Reife des Meisters erkennen.

Den Kalvarienberg<sup>27)</sup> wollen wir übergehen und uns gleich dem Abschluß des Kreuzweges, der Gruppe der Grablegung, zuwenden. Diesem Werke ist sicherlich bitter Unrecht getan worden, wenn man es einfach mit der Motivierung Gesellenarbeit abtun wollte. Denn innerhalb der Entwicklung Krafts gebührt ihm unbedingt eine Stelle, wenn ihm auch durch die Kränklichkeit oder den Tod des alten Meisters die Qualität einer der Konzeption gleichwertigen Ausführung vorenthalten geblieben ist. Schon einmal hatte Kraft dasselbe Ereignis zu bilden gehabt — am Schreyergrabe. Welch' ein gewaltiger Zug der Entwicklung aber liegt zwischen den Schreyerreliefs und den Stationen. Dort noch der Spätgotiker im reichen Gefältel in den mehr idealisierenden Kostümen; hier der gereifte Renaissancekünstler, der vollkommen genrehaft in zeitgenössischer Tracht seine Figuren zur biblischen Szene meißelte. Die Behandlung der Stoffe zeigt, daß die Grablegungsgruppe nach der VII. Station geschaffen sein muß. Denn das, was oben bei jenem Relief über die Bevorzugung langer, schmaler, röhrenartiger Falten, die sich stellenweise — wie etwa bei den Ärmeln der Frauen zu parallelen Ringen gruppieren — gesagt wurde, das erscheint hier noch weiter fortgeführt. Es zeigt sich überhaupt die künstlerische Ausdrucksweise der Grablegung — wenn man von der Gesellenausführung absieht — als das Schlußglied jener Entwicklungskette, die sich von der ersten Station bis hierher zu letzten spannt.

Das Kreuztragungsrelief an einem Pfeiler der Sebalduskirche in Nürnberg, das mit Recht von Daun mit der von Peter Harsdörfer im Jahre 1506 gestifteten Ausführung Christi identifiziert wurde,<sup>28)</sup> gehört dem Stile nach in die Entwicklungsperiode, die in dem Kreuzwege etwa mit der IV. Station anhebt. Dadurch findet aber die Annahme, daß die VII. Station später, erst gegen 1508, entstanden sein muß, eine neuerliche Stütze. Soweit die sicher beglaubigten und auch sicherer datierbaren Werke Krafts.

Die übrigen entweder von Johann Neudörffer erwähnten oder von Daun mit Recht zugeschriebenen kleineren Werke sollen hier übergangen werden. Nur den

<sup>26)</sup> Eine bis zur größten Manieriertheit gesteigerte Verwendung dieser schmalen parallel laufenden Falten, auf deren Auftauchen beim Beweinungsrelief oben hingewiesen wurde, zeigt besonders eine Gruppe von Werken, die sich um den Breisacher Hochaltar von 1526 als Mittelpunkt reihen. Vgl. Th. Demmler: Der Meister des Breisacher Hochaltars im Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1914. S. 103 ff.

<sup>27)</sup> Von dieser Station sind heute neben den schlimm restaurierten Kreuzen und den langweiligen Kopien der Maria und des Johannes nur noch zwei völlig abgewitterte Gestalten an der Innenmauer des Friedhofportales vorhanden.

<sup>28)</sup> Das Werk befand sich früher im Zeughausgarten. Vgl. Daun a. a. O. 1897 S. 55, Abb. bei Daun a. a. O. 1905 S. 94. Auffallend ist der Puttenkopf oben an dem kielbogigen Abschluß der Nische, der durchaus ungotisch ist. Es ist das einzigmal an den uns erhaltenen Arbeiten von der Hand Krafts, daß ein aus dem Süden stammendes Element von ihm so offenkundig benützt wurde.

Madonnenstatuen aus der Werkstatt unseres Meisters, die sich heute noch an Nürnberger Häusern nachweisen lassen, möchte ich noch unsere Beachtung schenken. Dabei soll auch der Versuch unternommen werden, einige bisher noch nicht oder wenig beachtete Stücke, die ich mit Bestimmtheit dem Meister oder dessen engstem Werkstattkreis zuweisen zu müssen glaube, in dem nach den sicheren, datierten Werken aufzustellenden Entwicklungsgang des Künstlers einzugliedern.

In der Königstraße am jetzigen Hotel „Deutscher Kaiser“ steht in beträchtlicher Höhe eine Madonna mit Kind (Fig. 7), die ich neben dem Schreyer-Grabe als eines der frühesten Werke unseres Steinmetzen Kraft ansehe, das uns heute bekannt ist.<sup>29)</sup> Der Kopf der Gottesmutter, der, wie die ganze Figur, unter der Witterung nicht unerheblich gelitten hat, zeigt unverkennbar die Eigenart Kraftscher Kunstweise und Formsprache. Die eigentümliche Haartracht, die Kraft auch sonst immer und immer wieder anwendet, finden wir schon hier an diesem Werke. Das glatt am Scheitel anliegende Haar, das an der Stirne von einem Bande gehalten wird, während es sich über den Ohren abbauscht und diese vollständig freilassend hinter denselben abwärts fließt, konnten wir nämlich nicht nur am Pergenstörfferschen, sondern auch am Rebeck-Epitaphe und am Landauer-Grabe beobachten. Es ist überhaupt die Eigenart unseres Meisters, die Ohren, wo es nur angeht, sichtbar zu machen. So finden wir es schon im Schreyer-Grabe ganz auffällig sowohl bei dem toten wie bei dem auferstehenden Christus. Am Rebeck- und Landauer-Epitaph hat die zweite göttliche Person die nämliche eigenartige Haartracht. Dieses auffällige Betonen und Hervorheben der Ohren ist für Krafts Formgefühl sehr charakteristisch. Durch die etwas abstehenden Ohren bekommt das Gesicht



Fig. 7. Adam Kraft, Madonnenstatue am Hotel „Deutscher Kaiser“ in der Königstraße.

<sup>29)</sup> Bode hat in seiner Geschichte der deutschen Plastik S. 139 schon auf eine Beziehung der Figur zur Kunstrichtung Krafts hingewiesen. An der Konsole trägt die Figur das Wappen der Glockengießer. Daun hat sich 1897 der Ansicht Bodes nicht anschließen wollen, wegen des „modernen Aussehens“ der Figur. Bode a. a. O. spricht auch noch von zwei übereinander aufgestellten weiblichen Heiligen an einem Hause in der Königstraße nahe bei der Clarakirche, die auch Daun noch gesehen hat. Heute vermag ich sie nicht mehr aufzufinden.

etwas Breites, Gedrungenes gleich den Gestalten, die Kraft als Künstler liebt und bildet. Abgesehen von der eben besprochenen Einrahmung des Gesichtes finden

wir aber auch in der Durchbildung desselben bei der Marienstatue in der Königsstraße eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Madonnentypus an den sicheren Werken Krafts. Der eigentümlich gegen die Nasenwurzel zu ansteigende Brauenbogen, die etwas schräg gestellten Augen und der schmale Nasenrücken finden sich fast gleich an der Maria des Rebeck - Epitaphes. Auch das etwas gespitze fleischige Mündchen, das ein schwaches Lächeln zu umspielen scheint, ist da zu nennen. Was die Kopfform und die gute anatomische Durchbildung des Gesichtes mit dem kleinen Stumpfnäschen und ferner die Haarbehandlung mit den Bohrlöchern beim Christkinde anlangt, so werden auch da nicht zu verkennende Analogien festzustellen sein. In der Gesamthaltung weicht außerdem unsere Fi-



Fig. 8. Adam Kraft, Anna Selbdritt am Eckhause der Pfarr- und Findelgasse.

gur nicht weit ab von der Maria am Pergenstörfferschen Grabmale, die auch in der Drapierung manches verwandte Motiv zeigt. Freilich ist bei unserer Statue noch alles unreifer, wie etwa die ein wenig hagere Gestalt und die schwankende



Haltung. Die Art der Gewandwiedergabe zeigt uns, in welche Zeit wir die Entstehung der Figur zu verlegen haben werden. Der Mantel des auferstehenden Christus am Schreyer-Grabe kann uns die nahe Verwandtschaft der beiden Werke nicht deutlicher vergegenwärtigen.<sup>30)</sup> Die eigentümlich eckig gegeneinander gestellten stellenweise wieder gezogenen Falten sind ganz die gleichen auf beiden Werken. Auch die Art, wie die Säume geführt sind, die sich manchmal leicht umschlagen, findet ihre Parallelen am Schreyer-Grabe. Dabei spricht sich endlich auch noch in der ganzen Unruhe des Gefältels der jüngere Künstler aus, der sich eben auf der Stilstufe der Sebalder Reliefs befindet. Zum Schlusse sei noch auf den Hundekopf unten an der Konsole hingewiesen, der sich sehr ähnlich, nur besser durchgebildet an gleicher Stelle bei der noch später zu besprechenden Madonna vom „Gläsernen Himmel“ befindet.

An einem Hause an der Ecke der Pfarr- und Findelgasse muß eine schön komponierte Gruppe der Anna Selbdritt aus Sandstein auffallen, an der ich ebenfalls den Stil unseres Meisters zu erkennen glaube (Fig. 8). Die Statue zeigt einen breiten Meißelschlag, dem es nur auf das Wichtigste bei den einzelnen Formen ankommt. Daß manche Teile, wie etwa die Hand der hl. Anna, die das Christuskind hält, ungeschickt und schwach wiedergegeben erscheinen, wird teils auf die Beschädigung durch die Witterung, teils auf Gesellenhand zurückzuführen sein, welch letztere auch an anderen Stellen durchzufühlen ist. Schlechte barbarische Restaurationen haben dann bei alledem auch noch das Ihrige getan. Der Kopf der hl. Anna, der zwar nichts von der vollen runden Bildung des Madonnengesichtes Krafts hat, sondern schon die gealterten Züge einer Matrone trägt, verrät trotzdem in seinen Formen die



Fig. 9. Adam Kraft, Madonna vom Eckhause der Binder- und Leonhardsgasse.

<sup>30)</sup> Vergl. die Abb. 20 S. 102 in Dauns Kraftmonographie von 1905 bei Velhagen & Klasing. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1914/15, IV.



Arbeitsweise unseres Meisters. Die etwas schräg gestellten Augen mit der eigenen Angabe der Lider, der schmale Nasenrücken, die Bildung des Mundes und alle die Eigentümlichkeiten, die wir schon bei der Madonna aus der Königsstraße als Kraft zugehörig aufgestellt haben. Auch das Kind macht von dieser Verwandtschaft keine Ausnahme. Bei der kleinen Maria finden wir überdies noch die typische Frisur mit den unverhüllten Ohren. Was nun die Gewandung anlangt, so erinnert sie auffällig an die breite, schwere und voluminöse Faltenbildung, wie wir sie an den Figuren des Sakramentshauses beobachten konnten. Zum Vergleiche sei da



Fig. 10. Adam Kraft, Madonna vom Eckhause der Binder- und Leonhardgasse.

etwa auf den Verkündigungsengel vom Ciboriumgehäuse des Lorenzer Sakramentshauses<sup>21)</sup> hingewiesen, wo wir auch die im allgemeinen etwas rundlicher gewordene Stoffbehandlung finden können. Gegen einen zeitlichen Ansatz, etwa in das Jahr der Vollendung des Sakramentshauses, also um 1496, für den ich mich entscheiden möchte, spricht auch nicht die ganz geschlossene großzügige Zusammenfügung der drei Gestalten, da wir ja gerade am Sakramentshause allerorten diesen Zug ins Monumentale durchfühlen können, der auch an dem Lorenzer Werke schon ganz wohl bis zu solcher Wirkung zu gelangen vermag. Dagegen würden gegen einen späteren Ansatz bloß auf Grund der geschlossenen und vollendeten Komposition schwerwiegende

Bedenken geltend gemacht werden können, die hauptsächlich in der Art und Weise, wie die Gewandung hier an unserer Gruppe behandelt ist, eine nicht zu beseitigende Stütze finden. Jedenfalls gehört das Werk zu den mit Unrecht bisher noch nicht beachteten Schöpfungen der Plastik Nürnbergs.

Eine weitere Statue, von der ebenfalls noch keine Notiz genommen wurde und die ich auch für unseren Meister in Anspruch nehmen möchte, steht an einem Hause an der Ecke der Bindergasse und Leonhardsgasse (Fig. 9 u. 10). Diese Madonna, die

<sup>21)</sup> Abb. bei A. Mayer: Die Entwicklung Peter Vischer d. Ä. Münchner Jahrbuch f. b. K. 1913. S. 280.

eine moderne Krone aufs Haupt bekommen hat und ebenfalls von der Witterung arg mitgenommen wurde, hat man in jüngster Zeit erst wieder mit einem neuen ganz schauerhaften Oelfarbenanstrich überschmiert. Auch sonst sind Restaurationen an ihr, soviel man von unten sehen kann, nachzuweisen. In der Haltung des Kindes werden wir uns an die Madonna in der Königsstraße erinnert fühlen müssen. Nur scheint hier die Bewegung des freudig strampelnden Knäbleins, das nach der Frucht sein Ärmchen ausstreckt, intensiver und momentaner geworden zu sein. Der Kopf der Gottesmutter zeigt uns wieder alle schon aufgezählten Eigenschaften der Formsprache unseres Meisters, der sich auch das Christuskind zwanglos einordnen läßt (Fig. 11). Nur der Faltenwurf, abgebauscht und überreich an Brüchen, wird auf den ersten Blick hin überraschen. Doch erinnern wir uns, daß es bei Kraft eine Periode gegeben hat, wo er auch in dieser Weise sich aussprach. Das Rebeckische Epitaph zeigt das deutlich genug. Denselben übertriebenen Faltenreichtum mit den sogenannten Ohren sehen wir da wie dort. Auch finden sich bei unserer Madonnenstatue in der Drapierung Motive, die an den sicheren Werken unseres Künstlers zu beobachten waren. So kommt beispielsweise der rechte Fuß von dem umgeschlagenen Mantelsaum ebenso bis auf die Fußspitze verdeckt, auch bei der Maria am Pergenstörfferschen Grabmale vor, die überdies in ganz ähnlich ausgebogener Haltung dasteht. Zur genaueren Datierung unserer Figur muß aber noch etwas in Betracht gezogen werden. Es beginnen nämlich hier schon die großen tief in die Gewandung eingewühlten schmalen Faltenzüge mit einer bereits ganz vorzüglichen stofflichen Wirkung, die dann am Landauer-Epitaph ihre Vereinfachung erfahren. Die Beinpartie des Mantels oder sein quer emporgerafftes Ende lassen deutlich diese Weiterentwicklung schon erkennen. Aus diesem Grunde möchte ich unsere Madonna in die Zeit nach 1500 verweisen, also zwischen dem Rebeckischen und Landauerschen Epitaph. Zudem hat die Figur durch den breit umgelegten Mantel etwas von der lastenden Schwere bekommen, die die Gestalten des letztgenannten Grabmals an sich tragen.



Fig. 11. Adam Kraft, Madonna aus dem Epitaph der Familie Pergenstörffer in der Frauenkirche.

Traditionell beglaubigt als ein Werk Krafts ist die Madonna in der Bindergasse, die

sich ehemals am Gasthause zum „gläsernen Himmel“ befunden hat (Fig. 12). Das Werk ist zum Unterschiede von allen anderen Schöpfungen Krafts, die für das Freie berechnet waren, sehr fein und detailliert durchgebildet. Ja seine äußerst sorgfältige Glättung und Durcharbeitung scheint sogar über alles das hinauszugehen, was wir bei Kraft zu sehen gewohnt sind, wenigstens in dem jetzigen Zustand seiner Werke. Kaum sonst wo werden wir diese ganz detaillierte Behandlung der Haare finden, die schon recht nahe an die Präzision der Meißelführung des

Schnitzers Stoß heranreicht. Auch die Hände sind auffallend zartgliedrig und knochig gebildet. Doch auch in anderen Punkten unterscheidet sich diese Madonna von den gewöhnlichen Gepflogenheiten unseres Meisters. So ist es das erste aber auch das letztemal, daß Kraft der Gottesmutter das Kind quer in die Arme legt. Auch der Mond unter ihren Füßen findet sich sonst nicht auf den uns erhaltenen Werken. Endlich hat auch die Drapierung des Mantels etwas Abweichendes. Was die allgemeinen Züge anlangt, so finden wir ein ähnlich emporgerafftes und vorne überhängendes Oberkleid wohl bei der knienden Maria am Landauer-Epitaphe; doch tritt es dort bei weitem mehr zurück und gliedert sich mehr den anderen Faltenzügen ein. All das aber weist augenscheinlich auf eine Beeinflussung durch die Kunstmittel des Veit Stoß hin. Wenn man sich die Madonna vom Weinmarkte<sup>32)</sup> in Nürnberg, die sicher aus der Stoßwerkstatt hervorgegangen ist, auch nur oberflächlich betrachtet, so wird man wohl die Reminiszenzen an die Art dieses Rivalen Krafts bei unserem Werke durchfühlen müssen. Daß es aber eben nur allgemeine Anklänge sind, das ist ja natürlich bei einer so selbständigen Künstlerpersönlichkeit wie Kraft. Mit der genaueren Datierung dieser Figur aber hat es gar manche Schwierigkeiten. Daß das Werk nach 1500 entstanden sein muß, daran dürfte, abgesehen von allem anderen, der große Wurf der Gewandung, der außerdem in



Fig. 12. Adam Kraft, Madonna vom Eckhause der Bindergasse.

seiner Behandlung energisch an das Landauer-Epitaph gemahnt, kaum einen gerechteren Zweifel aufkommen lassen. Ob es nun aber vor oder nach dem

<sup>32)</sup> Vgl. M. Loßnitzer, Veit Stoß Leipzig 1912 S. 137, der diese Madonna „bald nach dem Englischen Grube“, also nach 1518 datiert. Wenn sie natürlich auch nicht das Vorbild für unsere Statue Krafts abgegeben haben kann, so kann sie doch wohl als Beispiel für die Madonnentypen, die aus der Stoßwerkstatt hervorgegangen sind, in obigem Zusammenhange herangezogen werden.



letzteren entstanden ist, das dürfte eine problematischere Frage sein. Daß man über das Entstehungsdatum des Landauer-Epitaphes 1503 aber weit hinausgehen darf, glaube ich nicht; denn wir besitzen vom Jahre 1504 eine noch zu behandelnde Gruppe der Verkündigung, wo die Falten das Überbauschige und das Unterhöhlte schon mehr verloren haben und auch die noch größer, jedenfalls aber einfacher gewordenen Faltenzüge den Körper unter der Gewandung mehr sprechen lassen, als das bei der Madonna am „gläsernen Himmel der Fall ist. Und gerade in der spätesten Zeit, also von 1504/5 an, wo das große Werk der Kreuzwegstationen erstehen sollte, möchte ich nicht mehr annehmen, daß Kraft noch eine so ausgesprochene Gewandfigur geschaffen hätte. Auch dürfte es unwahrscheinlich sein, daß Kraft, der doch in seiner reifsten Zeit vollkommen eigene Bahnen beschreitet, nach 1503 mit so auffälligen Reminiszenzen an Veit Stoß gearbeitet hätte.

Was nun das nächste Werk, den oberwähnten englischen Gruß von 1504<sup>33)</sup> anlangt, so erinnert der Gesamthaltung der Jungfrau an die Maria des Pergenstörfferschen Grabmales mit gar manchen verwandten Zügen in der Faltenführung und Gewanddrapierung (Fig. 13 u. 14). Dabei wird uns allerdings der bedeutende Fortschritt nach der Seite des Großzügigen und Vereinfachten hin überall bewußt werden, der zwischen zwei Werken erreicht wurde, die etwa sechs Jahre auseinanderliegen. Wie frei, beinahe impressionistisch mit wenigen flächigen Meißelhieben Kraft jetzt um 1504 seinem Künstlerwillen Ausdruck verlieh, wenn es sich um Werke, die auf eine gewisse Distanzwirkung berechnet waren, handelte, können wir hier vorzüglich sehen. Der Engel der Verkündigungsgruppe hat durch schlechte Restaurationen fast alles vom Stile Krafts eingebüßt. Nur in Einzelheiten, wie in der Behandlung der Haare in den Falten unter dem linken Arme, läßt sich noch deutlich die Arbeitsweise Krafts erkennen. Die Konsolen tragen auf ihrer Unterseite reizende schwebende Engelchen, die singen und musizieren und die uns in ganz ähnlicher Form vom Sakramentshause her in Erinnerung sein werden.

Damit wäre die Reihe der uns von A. Kraft heute noch in Nürnberg erhaltenen und bedeutenderen Skulpturen erschöpft.

Kraft war nur Steinmetz gewesen; daß er sich wie sein berühmter Zeitgenosse Stoß in so vielerlei Dingen versucht hat, ist uns nirgends überliefert und angesichts

<sup>33)</sup> „Den Englischen Gruß, mit 2 steinern Bildern, an des Gabriel Bronners (Prenners) hauß, hat er auch gemacht“, berichtet uns Neudörffer von A. Kraft. Daun in seinen beiden Kraftmonographien 1897 S. 78, und 1905, S. 129, zweifelt daran, daß man in unserer Gruppe, die sich heute im Originale in den Sammlungen des Germ. Museums befindet, während an ihrem ursprünglichen Standort an dem Eckhause der Winklerstraße und des Schulgäßchens Kopien aufgestellt wurden, das von Neudörffer erwähnte Werk unseres Meisters sehen dürfe, ohne aber diese Annahme entschieden von der Hand zu weisen. Ist man sich einmal über den Stil Krafts klar geworden, so vermögen die Originale trotz ihres traurigen Zustandes jeden Zweifel an der Urheberschaft des Meisters zu zerstreuen. Die Witterung und schlimme Restaurationen haben an diesem Werke barbarisch gewirtschaftet. Aus einer Inschrift am Rande der Konsole erfahren wir, daß der Engel im Jahre 1881 renoviert wurde. Dabei hat man wohl auch den Kopf des Erzengels in dieser stümperhaften Weise neu aufgesetzt, so daß von dem Halse so gut wie gar nichts zu sehen ist. Auch die schauderhaften Flügel von Holz dürften aus dieser Zeit stammen.



seiner Werke müssen wir auch von seiner alleinigen Beschäftigung mit Stein und Meißel überzeugt werden. Sein Stil ist am Steine geworden und kann sich auch nur im Steine ausleben. Dagegen war Kraft sicherlich mit Aufgaben vertraut, die heute in den Arbeitskreis eines Baumeisters fallen würden. Man wird wohl annehmen müssen, daß Kraft in einer Bauhütte seine Lehrjahre verbracht habe.



Fig. 13. Adam Kraft, Mägen der Verkündigungsgruppe vom Bauwerk der Winklerstraße und des Sebaldgässchens, jetzt im Germ. Museum.



Fig. 14. Adam Kraft, Engel von der Verkündigungsgruppe vom Bauwerk der Winklerstraße und des Sebaldgässchens, jetzt im Germ. Museum.

Schon vor dem Sakramentshäuschen in St. Lorenz wird sich diese Vermutung aufdrängen.<sup>81)</sup> Gerade die Schulung und Betätigung als Baumeister aber mag mit dazu beigetragen haben, auch in dem Plastiker Kraft das angeborene, starke architektonische Empfinden in der Weise zu vervollkommen, wie es seine

<sup>81)</sup> Chr. Geyer hat im Reperior. f. Kunstw. XXIX, S. 249 ff. auch überzeugend nachweisen können, daß Kraft im Jahre 1508 beim Anbaue des Teiles der Frauenkirche, der das sogen. Männleinlaufen enthält, beschäftigt gewesen war.

Werke zeigen. Das was wir an den Schöpfungen seiner Hand als das „Renaissancemäßige“ empfinden, fällt zum guten Teile seinem eminenten natürlichen Verständnis für eine wohlgeordnete klare Verteilung der Massen, seinem Sinn für die Architektonik im Kunstwerke zu. Dieser Sinn ist es aber auch, der Kraft bei seiner exzeptionellen Sachlichkeit der Naturbeobachtung von der Manieriertheit des spätgotischen Formenkanons, hauptsächlich in der Darstellung des Menschen, zu der Beachtung der Architektonik im Körper geführt hat. Wo Kraft aus seiner Umgebung sich die Motive der Bewegung, die Vorbilder für seine Mensendarstellungen selbst holt, wo kein traditionelles Schema seine Hand beschwert, da gelingen ihm Schöpfungen, die so völlig losgelöst von allem spätgotischen Formgefühl geradezu überraschen müssen. Noch eine weitere wichtige Eigenart der Begabung hebt Kraft aus der Wesenssphäre der Spätgotik heraus: sein für einen damaligen nordischen Bildhauer beinahe einzig dastehendes natürliches Raumgefühl und das notwendig damit verbundene Verständnis für das Körperliche an den ihn umgebenden Dingen. Durch einen großen breiten Meißelschlag — besonders bei monumentalen Werken — sucht Kraft aus dem Block die Form eines jeglichen Volumens herauszuholen. Die Wiedergabe der die große Körperform gliedernden oder begleitenden Details, die Durcharbeitung der Knochen, Adern und Muskeln bei den dargestellten Menschen führt bei ihm nie bis zu den dünnen Gebilden mit der fast linearen zeichnerischen Schärfe der Charakteristik, wie sie die zeitgenössische Plastik schuf. Daß Kraft seine Gestalten mit Vorliebe so unternetzt, beinahe plump bildet, ist gewiß kein zufälliges Schönheitsideal. In seinem bis zur Vorliebe für die Betonung der Masse gesteigerten Empfinden für das Kubische aller Dinge, die sein Meißel nachformte, liegt es begründet. Auch an gar manchen, gerade seinem Stile angehörenden Eigentümlichkeiten in der Behandlung der Detailformen spricht sich diese Veranlagung Krafts aus. So scheint die eigenartige Haarbehandlung zum größten Teile an dieser Stelle ihre Erklärung finden zu können. Kraft sucht nämlich auch hiebei die kompakte Form zu betonen, der durch eine fein ziselierende und zergliedernde Durchbildung in die einzelnen Härchen empfindlich geschadet werden könnte. Nicht malerisch, sondern nach Möglichkeit plastisch will Kraft sein. So kommt er eben zu der für ihn so charakteristischen schlangenartigen Wiedergabe der Haarsträhnen, in die er die Gesamtmasse auflockert.

Gerade das große Können Krafts auf dem Gebiete der Raumdarstellung ist es auch, was uns hauptsächlich Veranlassung gibt, für die Entwicklung der Kunst des Meisters Einflüsse aus Gegenden anzunehmen, die mehr von diesen aus dem Süden kommenden Elementen aufweisen als Nürnberg.<sup>35)</sup> Dabei kann man von eigentlichen perspektivischen Kenntnissen, wie der südliche Künstler sie zur Verfügung hatte, bei Kraft in des Wortes enger Bedeutung kaum sprechen. Denn da, wo wirklich die Verkürzung besonders der geraden Raumlinien in richtiger Raum-

<sup>35)</sup> Max Loßnitzer, Veit Stoß, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben, Leipzig 1912 S. 88, möchte in Augsburg, wo man die Perspektive mehr beherrschte, die Wurzeln der Kunst Krafts suchen. Der mehr formale Grund, den er dabei mit zur Stütze dieser Vermutung anführt, daß nämlich die flügelartigen Seitenteile des Peringsdörffer-Grabmals in Beuerleins Epitaph für

illusion erzeugender Wiedergabe verlangt wird, versagt unser Meister regelmäßig und zeigt sich darin nur wenig wissender als seine Nürnberger Zeitgenossen. Gleichwohl zeigt er sich den räumlichen Problemen gegenüber entschieden geschickter als diese und das eben infolge seines ganz ausgeprägten angeborenen Raumempfindens, das stets dem Volumen des Körpers wie auch dem des leeren Raumes gefühlsmäßig Rechnung zu tragen weiß. Dieses verschiedene Verhältnis zwischen der Kenntnis der perspektivischen Gesetze und einem mehr instinktiven natürlichen Raumgefühl bei Kraft wird man beachten müssen. Die ganz eigenartige und bemerkenswerte Entwicklung der Raumproblemlösung in der Reliefkunst, die zwischen dem Schreyergrabe und den Stationen liegt, wird durch die Kenntnis von Werken aus dem engeren Bannkreise der Kunst Italiens wohl mit ausgelöst und gefördert, aber nicht allein maßgebend bestimmt worden sein. Diese Entwicklung aber ist im Prinzip, wie mir scheint, nichts anderes als eine stete Steigerung des künstlerischen Gefühls für das Volumen; ein Weiterschreiten von der Flachfigur zu den vollrunden oder nahezu vollrunden Gestalten der Kreuzwegstationen.

Aus diesen künstlerischen Anlagen heraus wurde die Großzügigkeit und Monumentalität der besten Werke Krafts geboren. Es ist, wie schon angedeutet, unzweifelhaft, daß bei Kraft Anregungen notwendig gewesen waren, damit er zu dem Künstler werden konnte, der er tatsächlich geworden ist. Kraft wird südliche Formen, direkt oder indirekt gesehen, ihren Inhalt in sich aufgenommen haben. Aber diese Kenntnis, sie war ihm kaum soviel als damals am Anfange des XV. Jahrhunderts dem jungen Renaissancekünstler die Antike. Kraft erfaßte das Wesen dieser Kunst, weil es seinem angeborenen Empfinden nahe lag. Nicht das Äußerliche der südlichen Formensprache, das Ornament, vermag ihn zu reizen; nur der innerste Charakter dieser Kunst nimmt ihn gefangen und drückt seinen Werken im Laufe der Jahre immer deutlicher seinen Stempel auf. Mit freudiger Hingabe formt auch der reife Meister, der als Menschenbildner schon längst der Spätgotik entwachsen ist, noch den bewegten Dekor, mit dem er als junger Geselle vertraut wurde. Es ist ganz charakteristisch für unseren nordischen Übergangsmeister Kraft, daß er die zum Gemeingut gewordenen Ausdrucksmittel, die die Generation, bei der er in die Schule gegangen war, gefunden hatte, auch in seinem späteren Schaffen von dem jungen frischen Geiste der „Renaissance“ nicht entschieden verdrängen läßt. Daß Kraft das unmodern werdende Erbe seiner Väter, wiewohl er bereits auf dem Boden einer die alte Tradition stürzenden Epoche stand, nicht mit der Entdeckung und Erkenntnis des Neuen aufgab, das liegt in dem naiven Konservatismus unseres schlichten nicht in vernunftmäßigen Grübeleien über Altes und Neues konzipierenden Künstlers begründet. In Vischer und Kraft gipfeln die beiden Gegensätze der deutschen Renais-

Bischof Friedrich von Hohenzollern im Dome zu Augsburg ihre Analogie haben, kann deshalb nicht recht stichhaltig sein, da sich auch in Regensburg ein auffallendes Beispiel für die gleiche Architekturgestaltung in dem etwa aus der Mitte des XV. Jhdts. stammenden Ingolfingerepitaph im Renaissancestrakte des Domkreuzganges (Abb. bei H. Hildebrand, Regensburg, Berühmte Kunstätten 52 S. 123) findet.



sance-Individualitäten der Übergangszeit. Als das nordische Genie, das selbständig das prinzipiell gleiche Wollen der neuen Zeit mit den italienischen Meistern teilt, hat Kraft seine große allgemeine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Kunst.

Kraft hatte keine Nachfolger, keine Schule, wie etwa Stoß oder Riemenschneider. Sein Sakramentshaus wurde zwar als grandiose Lösung vielfach auch außerhalb Frankens nachgeahmt: aber sein Stil ging mit ihm zugrunde. Und er mußte mit ihm zugrunde gehen! Denn für die Künstler, die die Spätgotik trotz des heftigen Ansturms der erstarkenden neuen Zeit in das XVI. Jhd. hineintragen wollten, hatte Kraft ja wenig Neues und Anregendes in seiner manierlosen Ausdrucksweise, die sich außerdem der Spätgotik im Innersten bereits entfremdet hatte; die Vertreter der jüngeren Generation aber wandten sich schon direkt an die dem Wachstum und der Entwicklung ihres neu erwachten Sehns und Wollens immer unentbehrlicher werdende Quelle, an die Kunst Italiens selbst, und holten sich dort, was sie suchten und was sie freute.

Zum Schlusse noch eine chronologische Tabelle der in Nürnberg erhaltenen Werke Adam Krafts, soweit sie in unserem Zusammenhang von Bedeutung sind.<sup>36)</sup>

- 1490—1492 Das Schreyersche Grabmal an St. Sebald.  
 \* um 1490 Die Madonna am Hotel „Deutscher Kaiser“ in der Königsstraße.  
 \* um 1493 Das Georgsrelief in der Theresienstraße 12.<sup>37)</sup>  
 1493—1496 Das Sakramentshaus in St. Lorenz.  
 \* um 1496 Das Relief mit Josua und Kaleb in der Bindergasse 20.  
 \* um 1496 Die hl. Anna Selbdritt an der Ecke der Pfarr- und Findelgasse.  
 1497 Das Relief über dem Tore der alten Wage.  
 1498 Die Brüstung mit dem Anbetungsrelief in der Adlerstraße 21.<sup>38)</sup>  
 um 1498 Das Pergenstörffersche Epitaph in der Frauenkirche.  
 1499 Der Harsdörffersche Ölberg unter der Burg (Werkstattarbeit.)<sup>39)</sup>

<sup>36)</sup> Die \* bezeichneten Datierungen sind auf Grund stilistischer Momente angenommen worden, während die übrigen Jahreszahlen auf historischer Grundlage fussen.

<sup>37)</sup> Daun a. a. O. 1897 S. 42 setzt das Stück, das viel Gesellenarbeit zeigt, in die Zeit des Wagereliefs. Die hochgenommene Landschaft verweist noch zu sehr auf das Schreyer-Grab und zeigt noch nicht viel von dem Wissen, das Kraft bereits in den Reliefs vom Sakramentshause zur Verfügung hat.

<sup>38)</sup> In die gleiche Gruppe von Werken wie dieses Brüstungsrelief (Abb. bei Daun a. a. O. 1905 S. 122), die uns Kraft mit Arbeiten eines gewöhnlichen Steinmetzen, mit der Herstellung von Geländern und Stiegen beschäftigt zeigen, gehört auch die im Dezemberheft 1914 der Amtlichen Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen in Berlin S. 48 ff. von Demmler als Neuerwerbung publizierte, wappentragende Figur. Daun führte sie a. a. O. 1897 S. 93 als verschollen an. Nach den Ausführungen Demmlers stammt diese Skulptur von der Treppe des Imhof'schen Hauses, das am Ägidienplatz neben dem Pellerhause liegt. Gegen die Zuweisung derselben an Kraft ist sicherlich nichts einzuwenden; nur scheint es, daß Gesellenhände hier ausgiebig an der Arbeit waren, was ja auch der Zweck und die Bestimmung der Figur selbstverständlich macht. Was ihre zeitliche Bestimmung verlangt, so möchte ich mich dem Stile der Statue nach eher für ein etwas späteres Datum, als das von Demmler angedeutete entscheiden und glauben, daß sie eher nach als vor 1503 entstanden sei.

<sup>39)</sup> Ehemals im Karthäuserkloster. Daun in seinem Buche über Kraft 1897 hat an der Abstammung des Ölberges aus der Werkstatt Krafts nicht gezweifelt. Dehio im Handbuch deutscher Kunstdenkmäler



- um 1500 Das Rebecksche Epitaph in der Frauenkirche.
- \* nach 1500 Die Madonna an der Ecke der Binder- und Leonhardsgasse.
- \* gegen 1503 Die Madonna vom „Gläsernen Himmel“ an der Ecke der Bindergasse.
- 1503 Das Landauer-Grabmal in der Tetzkapelle der Ägidienkirche.
- \* nach (1500) Das Relief mit der Ermordung der hl. Beatrix in St. Lorenz.
- 1504 Verkündigungsgruppe aus der Winklerstraße, jetzt Germ. Museum.
- von 1505 bis gegen 1508 Der Kreuzweg mit dem Kalvarienberg und der Grablegung.
- 1506 Das Harsdörfersche Kreuztragungsrelief in St. Sebald.

dagegen bezeichnete ihn bloß als „handwerkliche Arbeit“. Manche Einzelheiten aber, wie etwa die linke Hand des schlafenden Petrus zeigen auch heute noch eine Feinheit der Ausführung, die weit über das hinausgeht, was Gesellenhände leisten können. Auch im Faltenwurf klingen die Gewohnheiten des Meisters durch. Daß dagegen die Köpfe und überhaupt das Meiste der Ölbergfiguren durchaus handwerkliche Arbeit zeigen, sei damit keineswegs in Abrede gestellt. Eine ganz minderwertige Replik dieses Werkes scheint der Ölberg an der Clarakirche zu sein.

Wurde von Daun a. a. O. 1897 S. 95 (Abb. Taf. VIII Nr. 5) zum ersten Male Kraft zugeschrieben und in die Zeit des Schreyer-Grabes datiert. Ein festerer, zeitlicher Ansatz läßt sich bei der starken Mitarbeit anderer Hände, die stellenweise ganz den Stil Krafts verwischt haben müssen, kaum angeben. Doch habe ich den Eindruck, daß eine derartig räumliche Beinstellung wie bei dem Schergen links um 1492 doch ganz ausgeschlossen ist. Vielmehr scheint es mir auch nach dem Gesamteindrucke in die Zeit nach 1500 zu gehören.



# VON DEN BAYERISCHEN FILIALGALERIEN

VON FRANZ v. REBER

## E. ANSBACH

### EINLEITUNG

Ansbach (Onoldsbach) nimmt seinen Anfang mit der Gründung eines Benediktinerklosters an der Mündung des Onoldsbaches in die Rezat nach 750. Der Zweck des Klosters war wohl hauptsächlich die Christianisierung und Kultivierung der ostfränkischen Bewohner wie der benachbarten Wenden und der seit Karl dem Großen angesiedelten Sachsen. Da der Stifter und erste Abt, Graf Gumbert von Eginwalt, in der Vita Burkharti, des ersten Bischofs von Würzburg, als dessen Vertrauter gerühmt wird, können wir annehmen, daß die Gründung vor den anderen ostfränkischen Klosteranlagen vom Ende des 8. Jahrhunderts (Wülzburg, Feuchtwangen, Gunzenhausen und Herrieden) einiges voraus hatte. Gleichwohl dürfen wir uns die der Maria geweihte Klosterkirche nur als eine baukünstlerisch nicht bedeutende flachgedeckte Basilika ohne wesentlichen Schmuck vorstellen. Als Schirmvögte waren den Karolingischen Gaugrafen schließlich die Dornberg und dann die Grafen von Ottingen gefolgt, jedoch unter starkem Einfluß der Bischöfe von Würzburg, da es sonst nicht möglich gewesen wäre, daß die letzteren (1057) das Kloster in ein reguliertes Chorherrnstift verwandelten, indem sie die Mönche nach St. Stephan in Würzburg zogen und die Chorherrn von St. Stephan nach Onoldsbach versetzten.

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts brannte die Stiftskirche nieder und der Neubau konnte erst 1165 durch Bischof Harold von Würzburg, den vormaligen Stiftsprobst von Onoldsbach, geweiht werden. Da nach nur hundertjährigem Bestand auch dieser ein Raub der Flammen wurde, darf man vermuten, daß auch dieser noch flachgedeckt war und daß erst der dritte Bau, von welchem die kräftigen Grundmauern noch teilweise erhalten sind, nach 1300 als gewölbter Pfeilerbau vollendet wurde. Damals erscheint auch das den Stiftskomplex umgebende Dorf bereits als Stadt (*civitas*), als welche der Ort 1221 zum erstenmal urkundlich erwähnt wird. Als Kunstwerk der Frühzeit aber ist nur der riesige und reich illustrierte Bibelkodex aus dem 12. Jahrhundert (*Biblia Latina vet. et novi Testam. 393 Pergamentblätter*)<sup>1)</sup> zu erwähnen, der aus der Stiftsbibliothek in die Schloßbibliothek gelangt war und von dort 1806 vor den Franzosen nach Erlangen geflüchtet wurde, wo er noch einen der kostbarsten Schätze der Universitätsbibliothek bildet.

Der auf dem Kaufweg sich vollziehende Übergang des Gebietes von den Grafen von Ottingen an den Burggrafen Friedrich IV. von Nürnberg (1331) veränderte an der Erscheinung Ansbachs wenig, da die ersten Burggrafen in Nürnberg und

<sup>1)</sup> Joh. Conr. Irmischer, Handschriften-Katalog der K. Universität Erlangen. 1829 S. 68 fg.

Kadolzburg Hof hielten, wenn auch Friedrich VI. (1398—1440), der 1445 als Friedrich I. das Kurfürstentum Brandenburg erlangte, sich in Onoldsbach eine Burg erbaute. Erst unter dessen berühmtem Sohne Albrecht Achilles (1440 bis 1486) hob und erweiterte sich Onoldsbach dadurch, daß dieser die Burg daselbst zu seiner Residenz erwählte, die Neustadt anlegte und mehrere kirchliche Bauten, vorab die gotische Johanniskirche, förderte. Seine persönliche Schöpfung darunter war die jetzt verschwundene Georgskapelle an der Stiftskirche, der ersten Schwanenritterkapelle des von ihm 1466 gestifteten Zweiges des von Kurfürst Friedrich II. 1440 in Brandenburg gegründeten Schwanenordens.

Der künstlerische Inhalt dieser Kapelle, 1825 und 1839 in den damals durch eine Wand von der Kirche abgetrennten Chor von S. Gumbert versetzt, ist ein Markstein der spätgotischen Kunst Ansbachs, jedoch nur mehr z. T. aus der Zeit des Albrecht Achilles. Dieser und der persönlichen Stiftung des Markgrafen gehört nach den Bildnissen desselben und seiner zweiten Gemahlin Anna von Sachsen an der Predella und am Schutzmantelbild der Schreinrückseite sicher der hübsche mit 1484 datierte Flügelaltar an, wahrscheinlich von Martin Schwarz aus Rothenburg, einem Schüler Wohlgemuts, geschaffen. Er zeigt sonst im Schrein das schöne Holzschnittbild der Maria und auf den gemalten Flügeln den englischen Gruß und die drei Könige: zwei weitere Tafeln, die Geburt und den Tod Mariens darstellend, sind jetzt auf die Orgelempore versetzt.

Von den zehn jetzt an den Wänden aufgestellten Epitaphien mit den Relieffiguren der Ordensritter können nur noch drei (Sigm. v. Lentersheim † 1460, Gg. v. Ehenheim † 1464 und Lor. v. Eberstein † 1480) in die Zeit des Gründers fallen. Sie sind, wie die späteren, von geringer künstlerischer Bedeutung. Schöner sind die Totenschilder der zwischen 1460 und 1528 gestorbenen Ordensritter.

Die übrigen Kunstschatze der nunmehrigen Ritterkapelle stammen aus der Erbauungszeit dieser als Gumbertchor (1501—1523). So die schönen Glasgemälde der Fenster, welche nach den dargestellten Donatoren des mittleren von Casimir (1515—1527) und Georg (1515—1543) stammen. Das Hauptwerk der Kapelle aber wurde in der Zeit des Vaters der Genannten, Friedrich (1486—1515) gestiftet. Es ist dies das gegenständlich wunderliche Kelterbild, mit Bezug auf die schwer zu verkörpernde Prophezeiung des Jesaias LXIII 2. 3. bestellt. A. Dürer, an welchen der Auftrag des Gedächtnisbildes für den 1475 gestorbenen Dekan von S. Gumbert Mathias von Gulpen um 1510 kam, rang damit vergeblich. Dies sehen wir an dessen Skizze in der Berliner Kupferstichsammlung, wie aus dessen eigenhändiger Beschreibung in der Londoner Handschriftensammlung. Die Unmöglichkeit einer gesunden Ausführung schreckte daher seinen klaren Geist zurück und er legte den Auftrag in eine andere Hand (Hans Baldung).<sup>2)</sup>

Georg der Fromme (1515—1543) schloß mit dem Neubau des Chors von S. Gumbert, der nachmaligen Ritterkapelle, die gotische Bautätigkeit Ansbachs ab und widmete sich weiterhin mehr der Durchführung der Reformation und der

<sup>2)</sup> Jul. Meyer, Die Schwanenordens-Ritterkapelle bei S. Gumbert in Ansbach. III. Auflage Ansbach 1909.

Pflege der Wissenschaften (Gymnasium). Sein Ständehaus (jetzt Hofapotheke) ist sparsam an künstlerischer Ausstattung und das Brunnendenkmal mit seinem auf eine Säule gestellten kleinlichen Bronzebildnis in der Umfassung nur verstümmelt erhalten. Außerhalb Ansbach ist noch der Westtrakt des Schlosses zu Roth a. S. als Werk Georgs zu erwähnen.

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die besseren Leistungen der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance, auch wenn von den Künstlern nichts überliefert ist, auf Nürnberg weisen. Hatte sich doch in der Architektur mit den Burggrafen von Nürnberg der alte Zusammenhang mit Würzburg gelöst. Dasselbe war in der Plastik der Fall. So ist die in der Klosterkirche von Heilsbronn befindliche Sarkophagplatte mit dem Bildnis der Anna von Sachsen, der 1512 gestorbenen Witwe des Albrecht Achilles, wahrscheinlich Nürnbergsche Arbeit, sicher aber das ebenfalls in Heilsbronn befindliche schöne Renaissance-Epitaph Friedrichs († 1515) und Georgs († 1543), ein Werk des Lucas Gruenberg von Nürnberg. Auch von den Gemälden können die schönen Heilsbronner Gedächtnistafeln mit dem die Schwanenordens-Kette tragenden Engelpaare nur Nürnbergschen Ursprungs sein. Für Ansbacher Werkstätten dürften lediglich die plastischen Ritterspitaphien u. dgl., wie im Chor von S. Gumbert, oder an Gemälden nur die Familienbildnisse des Dreikönigaltars in Heilsbronn oder das Doppelbildnis Casimirs († 1527) und seiner Gemahlin Susanna von Bayern ebenda übrig bleiben.

Kunstliebender als Georg der Fromme war sein Sohn Georg Friedrich (1543) 1556—1603, welcher an die Stelle der alten gotischen Burg von Ansbach einen Neubau setzte, der leider durch Brand und Abbruch gänzlich verschwunden und nur mehr aus Stichen von Wenzel Hollar (1642) und Merian (1650) ungenügend bekannt ist. An die Stelle des 1563 säkularisierten Gumbertstiftgebäudes, von welchem nur die Dekanei (Unterer Markt 5) erhalten ist, baute er das stattliche Kanzleigebäude, jetzt Landgericht und Amtsgericht. Bemerkenswert ist dann der Ausbau des mittleren Westturmes der Gumbertkirche durch das Festhalten der mittelalterlichen Bauweise, während sonst der Fürst mit Ausnahme des italienisierenden neuen Schloßtraktes von Neustadt a. A. der deutschen Renaissance zugewandt war. Wenn aber der baulustige Markgraf für Ansbach nicht noch viel mehr leistete, so lag der Grund in dem Aufwand für die Kriegsschäden der Markgrafschaft Kulmbach-Bayreuth, welche ihm 1557 nach Albrecht Alcibiades Tod zugefallen war. Dabei steht obenan der Wiederaufbau der Plassenburg bei Kulmbach, welcher in den Jahren 1561—1599 die für die damalige Zeit riesige Summe von 273000 Gulden erforderte, aber durch die geschickte Hand Caspar Vischers zu der bekannten Perle deutschen Burgenbaues geworden ist.<sup>8)</sup> Zugleich vollendete Georg Friedrich das neben der alten gotischen Burg entstandene Renaissanceschloß in Bayreuth, das zwar 1753 verbrannte, aber durch ein im historischen Verein von Oberfranken erhaltenes Modell von 1749 nicht unbekannt ist. Seit

<sup>8)</sup> Fried. N. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkischer Linie. Straßb. 1901 S. 15—33.



der Vollendung dieses Schlosses spielte die Plassenburg für die oberfränkische Markgrafschaft nur mehr die fortifikatorische Rolle wie die von demselben Markgrafen erbaute Wülzburg bei Weißenburg a. S. für das mittelfränkische Gebiet, während die städtischen Residenzen von Ansbach und Bayreuth eigentlicher Wehrhaftigkeit entbehrten. Davon aber, was der unermüdliche Markgraf noch baulich leistete, als ihm auch noch das Herzogtum Preußen 1578 zufiel, müssen wir absehen.

Durch das kinderlose Ableben Georg Friedrichs 1603 löste sich der Länderverband desselben auf. Die jüngeren Brüder des Kurfürsten Joachim Friedrich von Brandenburg, dem Preußen zufiel, Christian und Joachim Ernst übernahmen die fränkischen Markgrafschaften, der erstere Kulmbach-Bayreuth, der letztere Ansbach. Joachim Ernst (1603—1625) war zu sehr in auswärtige Kriege verwickelt, als daß er wie sein baulustiger Bruder in Bayreuth an Pflege der Kunst denken konnte, und der ausbrechende Dreißigjährige Krieg brachte Ansbach unter seinem Nachfolger Albrecht († 1667) durch ligistische wie schwedische Okkupationen sehr herunter. Mit dem prächtigen Sarkophaggrabmal des Joachim Ernst in Heilsbronn schloß auch das Hohenzollernmausoleum daselbst ab.

Die Ebbe der Ansbachischen Kunsttätigkeit überdauerte noch den Westphälischen Frieden um mehrere Jahrzehnte. Johann Friedrich (1667—1686) hatte zwar den Straßburger Gg. Andr. Böckler<sup>4)</sup> 1679 als Hofbaumeister nach Ansbach berufen, allein dieser kam in der Hauptstadt nicht namhaft über seine theoretischen Arbeiten hinaus, und auch des Markgrafen einziger Schloßbau in Triesdorf entstammt wohl dem Entwurfe Leonhard Dientzenhofers.

Der Aufschwung wurde zwar lebhafter unter Gg. Friedrich, und wir sehen den geschickten G. Gabrielli 1694 an Böcklers Stelle, dazu außer Zierl und Hopfer sen. seit 1699 den Maler Deseugles und den Bildhauer Joh. Ammon, allein der span. Erbfolgekrieg raffte den kunstliebenden Fürsten schon 1703 hinweg und Wilh. Friedrich (1703—1723) konnte nur mehr wenig für den Ansbacher Schloßbau tun, da dieser schon 1710 ein Raub der Flammen wurde.

Gerade dies Unglück veranlaßte einen energischen Kunstaufschwung, der besonders während der Minderjährigkeit des Markgrafen Karl Wilhelm Friedrich (1723 bis 1757) unter der Regentschaft der kunstliebenden Christine Charlotte den Ansbacher Schloßbau zu der in Deutschland hervorragenden Stellung brachte. Auf Gabrielli war Karl Fried. v. Zocha aus Gunzenhausen gefolgt, welcher die von Gabrielli geschonten alten Teile des Schlosses größtenteils niederlegte, um mehr Einheitlichkeit in den Bau zu bringen, worin ihm der Italiener Leop. Retti 1731 nachfolgte. Italienisches Barock kreuzt sich hier wie in den jetzt eingegangenen Lustschlössern Bruckberg und Schwaningen bei Ansbach mit französischen Einflüssen.

Es war aber nicht die architektonische Lösung der Aufgabe, wodurch sich Ansbach zu einer ähnlichen Höhe erschwang wie der früher bautätige oberfränkische Markgrafenhof in Bayreuth, sondern die dekorative Ausstattung, in welcher das

<sup>4)</sup> Böckler, Die Baumeisterin Pallas oder der in Deutschland erstandene Palladius, Nürnberg 1698.

Schloß zu Ansbach für Rokoko-Raumschöpfung mustergiltig geworden ist. Namentlich durch den Stukkokünstler Diego Carlone aus Icaria bei Laino, den bekannten Dekorateur der Kirche zu Weingarten, neben welchen Johann Schnell aus Brüssel trat, welcher als Abkömmling der Wessobrunner Stukkatorenschule gelten darf, beide umgeben von einem Stab geschickter Gehilfen, Bildhauer und Holzschnitzer.<sup>5)</sup> Hand in Hand mit dieser plastischen Dekoration ging eine umfängliche malerische Betätigung, in welcher die Freskomalereien des Carlo Carlone, eines Bruders des genannten Stukkators, obenan stehen, während sich die Hofmaler Joh. Peter Feuerlein, Friedrich Naumann und Jak. Sigmund Beck, die Familie der Sperling und J. K. Liebhard im Ölbild und besonders im Bildnis ergehen, denen Joh. Bernh. Hopfer und Leonh. Schneider, der Lehrer des geschätzten Ant. Graff, folgten. Dazu hatten bekannte auswärtige Porträtisten vorübergehend in Ansbach gewirkt, wie schon Caspar Netscher das Doppelbildnis des Markgrafen Johann Friedrich und Gemahlin geliefert haben soll. Jetzt waren Jacopo Amigoni, Pesne, Kupetzky und andere an den Hof gekommen.

Mit der von Joachim Ernst (1603—1625) gegründeten Bibliothek war 1679 durch Johann Friedrich die sog. Kustkammer verbunden worden, als deren bedeutendster Schatz die zehn Foliobände Handzeichnungen von Dürer, Altdorfer, Schongauer, Holbein, Lucas v. Leyden u. a. zu betrachten sind, welche leider zersplittert und zum Teil nach England und Berlin gelangt sind. Dagegen hat sich die hübsche Gemäldesammlung, so wie sie durch Karl Wilhelm Friedrich zusammengestellt und wesentlich bereichert worden ist, fast unverändert erhalten, mit Ausnahme von wenigen Stücken, die nach der Einverleibung Ansbachs in das Königreich Bayern nach München gelangt sind.

Mit dem Tode Karl Wilhelm Friedrichs (des wilden Karl) 1757 endet die Markgrafenherrlichkeit Ansbachs. Sein Sohn Alexander, gebildet und auch der Kunst nicht abgeneigt, sah sich in allem gehemmt durch die kolossale Schuldenlast, die ihm sein Vater hinterlassen, und die sich nach dem Anfall der Markgrafschaft Bayreuth bei dem kinderlosen Tode Friedrich Christians (1769) noch vermehrt hatte. Die Ansbacher Malerschule versiegte mit den Hofmalern Friedrich Baumann und Michael Swabeda, welche die Art eines Mengs und Graff fristeten, und genoß nur noch einige Nachblüte in der Ansbacher Porzellankunst, welcher der Markgraf ein Asyl in dem Lustschloß Bruckberg gewährte, deren bessere Kräfte aus Sachsen während des siebenjährigen Krieges sich nach Ansbach gerettet hatten.<sup>6)</sup> Die Hauptstadt selbst aber verlor ihren Glanz, nachdem Alexander seine Residenz nach Triesdorf verlegte, wo seine Freundin Lady Craven sogar eine Akademie für Künste und Wissenschaften zu errichten versuchte, während seine Gemahlin ihren Lebensrest in dem Lustschlosse Schwannungen vertrauerte. 1791 aber endete Ansbachs Selbständigkeit durch Alexanders

<sup>5)</sup> Otto Lessing, Schloß Ansbach. Barock- und Rokokodekorationen aus dem 18. Jahrhundert. Berlin 1892, 1893.

<sup>6)</sup> Fried. H. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Straßburg 1901 S. 181 f.

Verzicht auf die beiden fränkischen Markgrafschaften zugunsten Preußens, welchem bekanntlich 1806 deren Einverleibung in das Königreich Bayern folgte. Der nunmehrige bayerische Regierungssitz für Mittelfranken erfuhr zwar einige Einziehungen zugunsten der Münchener Pinakothek, wie zwei Bildnisse von Bartholomeus van der Helst, zwei Genrestücke von Piet. v. Laar und eine Landschaft von Jan van der Heyden, erhielt aber 1872 dafür einigen passenden Ersatz, der, in die Galerie eingereiht, im folgenden mit aufgeführt werden soll. Der ganze Bestand besteht aus zwei Gruppen, der eigentlichen Galerie, bestehend aus vlämischen, holländischen, italienischen, französischen und deutschen Werken, dann aus der zahlreichen Gruppe von Bildnissen. Werke ersten Ranges fehlen fast gänzlich. Von den deutschen Arbeiten sind viele dekorativ, weitaus die meisten fallen in das Gebiet der Bildnisse, die großenteils nach Künstlernamen nicht sicher nachweisbar, aber fast nie ohne speziellen Wert sind.

## VLÄMISCHE WERKE

Trotz der mit Ausnahme der Bildnisse verhältnismäßig beschränkten Zahl von Gemälden, von welchen der Galeriesaal nur 77 Nummern darbietet, darf man doch nicht an eine Elitesammlung denken, wie sie z. B. Kurfürst Maximilian I. von Bayern, Kaiser Rudolf, oder Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz angestrebt hatten. Dazu war der fürstliche Geschmack des 18. Jahrhunderts zu wenig geläutert, zu sehr von gegenständlichem Interesse geführt und überwiegend auf gleichzeitige Produktion gerichtet, die ja vom Ende des dreißigjährigen Krieges an auf deutschem Boden wenig bleibend Bedeutendes darbot, ohne doch dafür retrospektiven Neigungen genügend Raum zu geben.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß die altvlämische Kunst gänzlich fehlt. Die romantische Strömung mit ihrer Vorliebe für das fünfzehnte Jahrhundert war in der ersten Hälfte des 18. Säkulum noch nicht so erwacht, um unter den kleinen Gegenständen von Genre, Landschaften und Stilleben des 17. Jahrhunderts eine Stelle zu finden. Auch die Glanzzeit der Rubens-Epoche fand keine nennenswerte Vertretung, wie überhaupt großräumige Kunst mit Ausnahme dekorativer Plafondmalerei keine Verwendung erlangte. Das Bild Nr. 80, einen alten, feisten johlenden Zecher mit der Klemmbrille, hinter welchem eine ihn verhöhrende Dirne mit dem Weinglase steht (Lebensgroße Halbfiguren, Lnw. 61 : 64 cm) wird nach Gegenstand und Art mit geringer Sicherheit dem Antwerpener Jacob Jordaens 1593—1678 zugeschrieben. Nicht mehr Sicherheit erweist das Bildchen Nr. 85 (Holz 31 : 34 cm), das fälschlich dem David Vinckeboons, geb. zu Mecheln 1578, gest. zu Amsterdam 1629, zugeteilt wird. Es stellt eine Ideal-landschaft mit Reisenden dar, die unter einer Holzbrücke durch eine Gebirgs-gegend ziehen, wobei zwei Frauen in einem Sitzkorb auf einem Maultiere sitzen, und ist wohl von späterer Hand. Wichtiger ist die vollbezeichnete und mit 1654 datierte Eichenlandschaft mit Rotwild von dem in Antwerpen 1600 geborenen Alexander Keirinx (Nr. 81, Holz 60 : 45 cm), und wäre eine 1675 datierte italienisierende Ideallandschaft (Nr. 88, Lnw. 76 : 99 cm) mit lagernder Karawane



und Hirten bei einer mit einem Kaisermedaillon geschmückten Ruine, wenn von der Künstlerinschrift mehr als der Anfangsbuchstabe D deutlich wäre. In das 17. Jahrhundert gehören dann wohl noch zwei kleine Marinen von Pieter van den Velden, dessen Geburts- und Todesjahr unbekannt ist, der jedoch 1654 als Meister in die Antwerpener Gilde getreten ist und einen Capellen und Peeters gebildet hat. Von den beiden Gegenstücken (Nr. 85, 86, Holz 32:41 cm) ist das eine „Ruhige See und eine Strandschenke“ bezeichnet. Das andere stellt die Rettung von Schiffbrüchigen bei stürmischer See dar. Unbezeichnet dagegen, aber in ihrer Bestimmung kaum zu bezweifeln sind zwei hübsche Ideallandschaften von Cornelis Huysmans, geb. 1648 zu Antwerpen, gest. 1727 zu Mecheln (Gegenstücke Nr. 78, 79, Lnw. 49:53 cm). Das eine Bild stellt eine Ruine bei einer Baumgruppe mit einem von Hirten und Reisenden belebten Weg, das andere eine über einen Fluß zu einem Kastell führende Steinbrücke dar, vorne Packpferde, die ihrer einem Nachen entnommenen Last harren.

Wohl schon vom Anfang des 18. Jahrhunderts stammen drei bezeichnete Genrebilder des Gerard Thomas, Schüler des Gov. Maes in Antwerpen, 1695/6 als Dekan der Gilde tätig, gest. 1720. Von den zwei Gegenstücken (Nr. 82, 83, Leinw. 69:86 cm) stellt das eine ein mit Büsten, Gipsmasken, Zeichnungen, Globus und Ovalbildnis ausgestattetes Atelier dar, in welchem der Maler einem Kunden ein die Beweinung Christi zeigendes Bild vorstellt, während das Gegenstück eine Bildhauerwerkstatt wiedergibt, in welcher ein Künstler mit seinen Schülern arbeitet. Das dritte Bild (Nr. 84, Leinw. 50:59 cm) zeigt eine Gelehrtenstube, in welcher ein Lehrer Unterricht erteilt, und ein Bauernpaar mit Sohn Geschenke, Hahn, Hase und Früchte, bringt.

Sicher dem 18. Jahrhundert endlich gehören acht Stücke an. Zwei Gegenstücke (Nr. 70, 71, Holz 44:64 cm) stellen Lagerszenen dar und sind vollbezeichnet und 1712 datiert, hübsche Bilder von Jan Frans van Breda (Bredael), geb. 1686 zu Antwerpen, gest. daselbst 1750. Das eine stellt einen vor einer Dorfschenke haltenden Trompeter, den Hufbeschlag des Schimmels eines Offiziers und im Hintergrund ein Lager dar; das andere ein Lager bei einem Dorfe, vorne Panduren, Türken und eine von einem Schimmel gestiegene Dame. Demselben Künstler gehört ein kleineres Gemäldepaar (Nr. 72, 73, Holz 28:33 cm) an, das eine zwei Parlamentäre mit einem Trompeter vor zwei Zelten, das andere ein Reitergefecht mit einem auf einen Panduren feuernenden Panzerreiter darstellend. Bezeichnet und mit 1714 datiert sind dann zwei Karnevalszenen (Nr. 76, 77, Leinw. 66:85 cm) von Hendrik Goovaerts, geb. zu Mecheln 1669, gest. zu Antwerpen 1720. Im ersteren bildet die Mittelgruppe das Orchester, während rechts die Tänzer beschäftigt sind und links ein Harlekin mit einem Krüge liegt; im zweiten tafelt eine Faschingsgesellschaft. Sicher gehören auch zwei unbezeichnete Seehafenbilder (Nr. 74, 75, Leinw. 30:44 cm) zu dem vlämischen Bestand, das eine eine phantastische Seestadt, das andere ein Fischerdorf mit vielen kleinen Figuren darstellend. Man hat dabei an den Antwerpener Frans Breydel, geb. 1679, gest. 1750 (?), gedacht, ohne dies voll begründen zu können.



## HOLLÄNDISCHE WERKE

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den nicht zahlreicheren Holländern. Die Übergangszeit und der Rembrandtische Kreis fehlen vollständig, da die Inventarbestimmung des Brustbildes eines blondlockigen Jünglings, der mit der Rechten ein Halskleinod faßt (Nr. 104, Holz 72:40 cm), als Lievens jedenfalls irrig ist. Fast alle Gemälde gehören noch in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Die Reihe eröffnet das bezeichnete und mit 1656 datierte Architekturbild des Delfters Hendrik Cornelisz van Vliet, geb. 1611, gest. 1675. Das hübsche Bild (Nr. 100, Holz 60:53 cm) stellt ein gotisches Kircheninterieur mit hölzerner Kanzel und Arbeitern dar, die mit der Öffnung einer Gruft beschäftigt sind. Ihm schließt sich zeitlich Nr. 103 an, die mit P. W. bezeichnete, jedoch undatierte Jagdpartie von Pieter Wouwerman, geb. zu Haarlem 1623, gest. zu Amsterdam 1682. Die hohen Bäume und das Kavalierpaar, das unter diesen hält, lassen auf die Frühzeit des Meisters schließen. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und 76:104 cm groß. Ein anderes bezeichnetes und mit 1662 datiertes Jagdstück (Nr. 92, Leinw. 109:153 cm) ist von dem weniger bekannten Abraham Hondius, geb. in Rotterdam 1639? gest. in London 1691, und stellt eine rastende Jagdgesellschaft dar, welcher ein berittener Jäger eine Meldung bringt. Recht hübsch ist dann Nr. 92, eine mit G. (Guillaume) d. Heusch bezeichnete Ideallandschaft italienischen Charakters von Willem de Heusch, geb. 1638, Schüler des Jan Both, gest. zu Utrecht nach 1669. Auf Leinw. gemalt und 91:111 cm groß gibt das italienisierende Bild mit Steinbrücke und belebtem Weg italienische Hirten, Fischer- und Landleute. Datiert sind ferner zwei bezeichnete Landschaften von 1675 und 1676: die erstere mit einer Baumgruppe mit Hirschen (Nr. 97, Leinw. 31:35 cm) stammt von Jacob Marell, geb. 1614 zu Utrecht, Schüler des G. Flegel in Frankfurt und des Jan D. de Heem, tätig in Utrecht, Brüssel, Antwerpen, gest. in Frankfurt a. M. 1685; das andere (Nr. 98 Leinw. 70:65 cm) eine Ideallandschaft italienischen Charakters von Jan de Meer de Jonge, geb. 1656 in Haarlem, Schüler seines gleichnamigen Vaters und des Berchem, gest. zu Haarlem 1705. Mit 1684 datiert sind zwei bezeichnete kleine Bilder (Nr. 94, 95, Holz 29:25 cm) von dem sonst wenig bekannten Frederic Hendriks Mans, zwei Küstenorte darstellend: ein figurenreiches Dorf und ein Fischerdorf mit am Strand beschäftigten Fischern. Die Heranziehung eines dritten Bildes (Nr. 96, Leinw. 68:53 cm) zur Gruppe des Mans, einer Waldlandschaft mit der Verfolgung der Syrinx durch Pan, scheint Mißverständnis des Inventars zu sein. Mehr Sicherheit bietet die Inventarbestimmung des unbezeichneten Bildchens Nr. 99 (Leinwand 35:40 cm) als Augustin Terwesten, geb. 1649 im Haag, gest. zu Berlin 1711. Es stellt fünf nackte, mit Blumen und Früchten spielende Amoretten dar, gehört jedoch nicht zu dem markgräflichen Bestand der Galerie, sondern zu jenem der Zweibrückener Sammlung und wurde erst 1872 aus München nach Ansbach versetzt. Belehrend sind durch ihre Signatur zwei größere Bilder von Jan van der Bent, geb. 1650 in Amsterdam, Schüler des Ph. Wouwerman und Adr. van de Velde, gest. 1690, und von dem sonst unbekannten A. von Bocke.

Das erstere (Nr. 89, Leinw. 68:84 cm) stellt ein Viehstück dar und verrät in dem Hirtenpaar bei der ruhenden Herde und in dem Rundtempel des Hintergrundes italienistische Neigungen. Das andere (Nr. 90, Leinw. 60:80 cm) gibt einen See-sturm mit der Bergung eines gestrandeten Schiffes und einem Verunglückten, der vor einem auf der Klippe aufgerichteten rohen Kreuz betet.

Dem 18. Jahrhundert angehörig ist dann Nr. 105 (Leinw. 98:73 cm) eine unbezeichnete herbstliche Gebirgslandschaft mit ländlichen Figuren und einer Ortschaft links. Dann Nr. 101 das Selbstbildnis des Adriaen van der Werff, geb. 1659 zu Kralingen-Ambacht bei Rotterdam, seit 1696 Hofmaler in Düsseldorf, gest. 1722 in Rotterdam. Der Künstler trägt einen roten Überwurf und auf der Brust das edelsteinbesetzte Medaillonbildnis seines kunstsinnigen Gönners, des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz. Das schöne Kniestück ist auf Leinwand gemalt und mißt 80:68 cm. Minder sicher ist das gleichfalls ihm zugeschriebene Künstlerbildnis mit der Reißfeder in der Hand (Nr. 102, Brustbild 91:76 cm). Das jüngste Bild der holländischen Gruppe scheint die bezeichnete italienische Landschaft mit einer Tenuta bei Felsenruinen zu sein, im Geschmack von Both und Berchem. Das hübsche Bild (Nr. 93, Leinw. 70:65 cm) stammt von Jan van Huysum, geb. 1682 in Amsterdam, gest. daselbst 1749, Sohn und Schüler des Justus van Huysum.

## ITALIEN UND FRANKREICH

Die markgräflichen Sammler scheinen zur Kunst der romanischen Völker in keine Beziehung getreten zu sein. Besonders die Malerei Italiens blieb im Vergleich zu der gut vertretenen jüngeren niederländischen belanglos. Nur ein Maler der bolognesischen Schule scheint in Nr. 106 einem lebensgroßen Bruststück mit der Darstellung: Christus und der Zinsgroschen (Leinw. 74:58 cm) vertreten. Allein die rückseitige Bezeichnung „Louis Carache“ dürfte nur ein französischer Handelsvermerk sein, da das Werk selbst eher von der Art des Francesco Barbieri (Guercino), vielleicht sogar nur eine Kopie ist. Der Anschluß von zwei unbezeichneten Seehafenstücken an die italienische Kunst (Nr. 107, 108, Leinw. 1,27:1,74 cm) mag eher durch die Größe und die architektonischen Details als durch die Kunst-art gerechtfertigt erscheinen.

Bedeutsamer sind zwei gute französische, echt bezeichnete und mit 1722 und 1726 datierte Gegenstücke (Nr. 109, 110, Leinw. 2,14:3,06 m), eine Wolfs- und eine Wildschweinhetze darstellend, von Jean Bapt. Oudry, geb. 1686 zu Paris, Schüler seines Vaters Jacques, gest. 1755 zu Beauvais. Es sei noch bemerkt, daß die beiden stattlichen Gemälde das Jagdzimmer (IV) schmücken, während alle bisher aufgeführten Bilder im Galeriesaale (XXX) zusammengestellt sind.

## DIE DEUTSCHEN MALER

Zahlreicher als die sämtlichen aufgeführten nichtdeutschen Galeriebilder sind die deutschen Werke. Sie scheiden sich in zwei Hauptgruppen: die seinerzeit zu Galeriezwecken erworbenen, meist mit Künstlernamen versehenen Werke und die meist unbezeichneten, an Zahl überwiegenden Fürstenbildnisse.

Die Galeriebilder sind wie die deutschen nach dem dreißigjährigen Krieg entstanden überhaupt fast durchweg unbedeutend und größtenteils Schöpfungen der damaligen ansbachischen Hofmaler, deren Haupttätigkeit sich übrigens in dekorativer Plafondmalerei und im Bildnis erging. Hervorzuheben ist ein bezeichnetes und 1680 datiertes Bild (Nr. 20, Leinw. 68:50 cm) von Joh. Heinrich Roos, geb. 1631 zu Otterndorf in der Rheinpfalz, Schüler des K. Dujardin und B. Graat, gest. 1685 zu Frankfurt a. M. Es stellt Venus und Adonis dar, mit zwei die Hunde haltenden Amoretten, während oben der Wagen der Göttin und mehrere Putten schweben. Nicht bezeichnet aber gesichert erscheint ein lebensgroßes Bild von Joh. Carl Loth, geb. in München 1632, Schüler seines Vaters Joh. Ulrich, in Rom nach Caravaggio, in Venedig nach P. Liberi gebildet, gest. in Venedig 1698. Das stattliche 1,28:1,96 messende Bild stellt die Aussetzung des Kindes Moses im Binsenkörbchen dar, welches von einem bis auf das Lendentuch nackten Mann ins Wasser geschoben wird, während sich die nebenstehende Mutter das Haar rauft. Annehmbar sind ferner die Inventarbestimmungen der erst 1872 aus München nach Ansbach gelangten männlichen Bildnisse Nr. 18 und 19, das erstere als Johann de Pey, geb. zu Riedlingen in Schwaben 1609, seit 1640 kurbayrischer Hofmaler, gest. in München 1660, das andere als Nicolaus Prugger, geb. in Trudering bei München, gest. in München 1694. Nennen wir noch einige von den unbezeichneten Landschaften Nr. 21—24, die dem Max Joseph Schinnagl, geb. 1694? gest. in Wien 1761? mit zweifelhaftem Rechte zugeschrieben werden, so ist das Bessere erwähnt.

Denn zwei Surportstücke im Vorzimmer der Galerie (Nr. 1 und 2, Leinw. 67:42 cm), Federwild und ein Hase, können uns für deren Künstler, den Erfurter Jacob Samuel Beck, geb. 1715, gest. 1778, ebensowenig interessieren, wie die zwei andern Surports (Nr. 29, 30 Zimmer XXIX, Leinw. 67:49 cm), welche, von einem unbekannten Maler herrührend, die schlafende Diana und die schlafende Venus darstellen. Auch das Konsultationsgesuch eines ältlichen Paares bei einem Astrologen (Nr. 3, Leinw. 134:97 cm) kann nur gegenständlich Aufmerksamkeit erwecken, obwohl der Künstler Joh. P. Brandel, geb. 1668 in Prag, gest. 1740 in Kuttendorf, wenigstens bekannt ist. Daß dagegen der Urheber der Gegenstücke Nr. 4, 5 (Leinw. 46:55 cm), ein mit B. (A?) Caley bezeichnetes Gefechtsbild und ein winterliches Schlachtfeld nicht näher bekannt geworden, scheint verdient. Kopien nach niederländischen Tiermalern erscheinen natürlich im Zeitalter der Reproduktion verhältnismäßig gut geschult, wie dies die Gegenstücke nach Jan Fyt (Zimmer IV Nr. 6 und 11, Leinw. 1,20:1,50 m), Totes Kleinwild von zwei Hunden bewacht mit Jagdgerät, von dem Hannoveraner Joseph Eichler und dem Nürnberger G. Held ähnlichen Gegenstandes zeigen. Der erstere kann sogar sein Vorbild fälschen, wie in dem Hahnenkampf Nr. 7 (Leinw. 1,20:1,50 m), welcher oben die unzutreffende Bezeichnung M. de Hondekoeter trägt. Ein drittes Bild (Nr. 8, wie das vorstehende in Zimmer IV, Leinw. 89:125 cm) ein Geflügelhof mit Hahn, Henne, Tauben und Kaninchen, könnte sogar von Eichler selbst erfunden sein. — Für die beiden bezeichneten Blumen- und Früchtestücke Nr. 9, 10 (Holz 32:24 cm) von B. Golding, im Inventar



Lodling können die Markgrafen-Sammler nicht verantwortlich gemacht werden, da diese Werke des sonst kaum bekannten Malers erst 1872 aus der Zweibrückener Sammlung über München nach Ansbach gelangten. Von den beiden hübschen Seeschlachtbildern Nr. 35, 36 (Leinw. 47:59 cm) ist die Signatur unleserlich und aus den erkennbaren Buchstaben L. C. nicht zu ermitteln.

Die Galeriebilder der Ansbacher Hofmaler endlich sind unbedeutend. Der Hamburger Joh. Heinrich Sperling, dessen Isakopfer (Nr. 25, Holz 44:33 cm) gering, wird noch nicht zu den Hofmalern zu zählen sein, wohl aber dessen Sohn Joh. Christian Sperling, durch drei Früchte- und Blumenstücke (Nr. 26–28, Leinw. 61:53 und 50:40 cm) vertreten, von welchen zwei bezeichnet und mit 1723 und 1728 datiert sind. Er lebte von 1711 bis 1746 am Hofe und starb in Ansbach. Weniger jetzt schätzbar als zu seiner Zeit geschätzt wirkte dann nach ihm für den Galeriesaal Friedrich Naumann, geb. 1750 in Blasewitz (Dresden), Schüler des Casanova und Mengs, von welchen zwei hübsche bezeichnete Idealbildnisse als Frühling und Herbst (Nr. 13, 14, Leinw. 80:64 cm) die Galerie zieren und drei der damals beliebten Häßlichkeiten dieselbe verunzieren, nämlich der Hofnarr Peter Frosch (Nr. 15, Leinw. 60:49 cm) mit dessen gleichgroßem Gegenstück Frau Schawesberger, „80 Jahre alt, gemalt 1781“ (Nr. 17) und das Bildnis des Schuhmachers Endrich vom gleichen Jahre (Nr. 16, Leinw. 90:76 cm).

## DIE BILDNISSE DER MARKGRAFEN VON ANSBACH

Wichtiger als die deutschen Galeriebilder sind die brandenburgischen Fürstenbildnisse, vorab die Bildnisse der Markgrafen von Ansbach, welche vom 16. Jahrhundert ab in fast lückenloser Reihe in den Staatszimmern des Schlosses und in den gleichfalls zum Schloßkomplex gehörigen Räumen des Historischen Vereins von Mittelfranken aufgestellt sind. Nur vier sind mit den Künstlernamen der Ansbacher Hofmaler des 18. Jahrhunderts: Joh. Carl W. Liebhard, Joh. Pet. Feuerlein und Joh. Christian Sperling versehen, die übrigen, von welchen indes ein großer Teil den Genannten und dem letzten der Ansbacher Hofmaler, Friedrich Naumann, angehören dürften, sind nicht oder nicht deutlich signiert. Es empfiehlt sich daher, diese Bildnisse nicht nach Kunst und Künstlern, sondern nach der genealogischen Folge aufzuführen.

Nicht so günstig untergebracht als es verdiente, ist das älteste Bild der Reihe Georg der Fromme, reg. 1515–1543, mit der Schube über dem blau- und goldgestreiften Kleid. Halbfigur. Histor. Verein, Vorplatz.

Georg Friedrich I., geb. 1539, Sohn und Nachfolger des Vorigen, gest. 1603. Er trägt braune Schube über dem grauen Wams. Halbfigur XXIX. Kat.-Nr. 50. Derselbe (oder Albrecht, der jüngere Bruder Georg des Frommen, geb. 1490 in Ansbach, 1511 Hochmeister der Deutschherrn, nachmals Herzog von Preußen). Halbfigur. Hist. Ver., Zimmer VI.

Joachim Ernst, geb. 1583, dritter Sohn des Kurf. Johann Georg von Brandenburg, suzcedierte in Ansbach nach Georg Friedrich I. Tode 1603, gest. 1625. Er trägt rotärmeliges Lederwams, Halsberge und Spitzenkragen. Halbfigur XXIX, 51. Derselbe. Hist. Ver. VI.



Albrecht, geb. 1620 als zweiter Sohn des Joachim Ernst, folgte seinem älteren Bruder Friedrich 1634, gest. 1667. Er trägt ein gelbes Damastkleid mit Spitzenkragen und weiße Stiefel. Ganze Figur XXIX, 52.

Derselbe. Das lange dunkle Haar in der Mitte gescheitelt, trägt er schwarzes, weißgeschlitztes Gewand und Spitzenkragen. Halbfigur XXIX, 53.

Derselbe, im Zivilkleid, ganze Fig. Hist. Ver., Zimmer VI.

Derselbe. Brustbild. Hist. Ver. VI.

Henriette Luise, geb. 1623, Tochter des Herzogs Ludwig Friedrich von Württemberg-Mömpelgard, vermählt mit Markgr. Albrecht von Ansbach 1643, gest. 1650. Die blondlockige Dame trägt blaugrünes, goldgemustertes Kleid. Gemalt 1643, Gegenstück zu Nr. 52. XXIX. 53.

Dieselbe. Ganze Figur, Gegenstück zu dem im Hist. Ver. VI befindlichen Bildnis ihres Gemahls. Hist. Ver. VI.

Sophie Margarethe? geb. Fürstin von Öttingen, zweite Gemahlin des Markgrafen Albrecht, gest. 1664, Gegenstück zum Brustbild desselben. Hist. Ver. VI.

Johann Friedrich, geb. 1654 als Sohn des Markgrafen Albrecht, sukzed. 1672, gest. 1686. Der jugendliche Fürst trägt über dem goldgestickten gelben Wams Harnisch und Elephantenorden und legt die Linke auf den nebenstehenden Helm. Links Ausblick auf eine brennende Festung. Kniest. XXIX, 56.

Derselbe. Er trägt das Haar lang, den Brustpanzer über dem braunen, goldgestickten Rock, Elephantenorden und Reiterstiefel und hält in der rechten Hand den Kommandostab. Links ein gefleckter Hund. Ganze Figur. V, 55.

Derselbe mit seiner Braut und zweiten Gemahlin Eleonore Erdmuth Luise, Tochter des Herzogs Johann Georg von Sachsen-Eisenach, und nach seinem Tod vermählt mit Kurf. Johann Georg von Sachsen, gest. 1696, angeblich gemalt von Gasp. Netscher. Kniestück. XXX. 57

Derselbe in Rüstung mit blauem Band. Halbfigur. Hist. Ver. Zimmer X.

Derselbe. Hist. Verein Zimmer VI.

Georg Friedrich II., geb. 1678 als zweiter Sohn des Johann Friedrich, folgte seinem älteren Bruder Christian Albrecht 1692, gest. 1703. Er trägt gepuderte Allongerperücke, Rüstung mit roter Schärpe und hält in der Rechten, die Linke auf den nebenstehenden Helm gestützt, den Kommandostab. Links im Hintergrund Reitergefecht. Kniestück XV. 58.

Derselbe in Allongerperücke und Rüstung. Brustbild. Hist. Verein Zimmer III.

Derselbe. Halbfigur. Hist. Ver. Zimmer VI.

Wilhelm Friedrich, geb. 1683, folgt seinem Bruder Georg Friedrich II. 1703, gest. 1723. Er trägt Puderperücke, Rüstung mit weißer Schärpe und dem Band des schwarzen Adlerordens, stützt die Rechte auf den Kommandostab und legt die Linke auf den nebenstehenden Helm. Kniestück XV. 59.

Derselbe. Er trägt gepuderte Allongerperücke, rotes goldgesticktes Kleid über dem Brustharnisch, hohe schwarze Stiefel und legt die Linke auf den nebenstehenden Helm. Oben dunkelgrüner Baldachin. Bezeichnet rechts unten: J. K. W. Liebhard. Ganze überlebensgroße Figur. Festsaal Nr. 60.

Derselbe in Rüstung. Brustbild. Hist. Ver. III.

Derselbe. Halbfigur. Hist. Ver. VI.

Christine Charlotte, geb. 1694, Tochter des Herzogs Friedrich Carl von Württemberg, vermählt 1709 mit Markgraf Wilhelm Friedrich, gest. 1729. Sie trägt das Haar weißgepudert, dekolletiertes Goldbrokatkleid mit rotem Hermelinmantel. Ein Mohr trägt eine Tulpenvase; auf dem Tronsessel sitzt ein Papagei. Gemalt von Joh. Peter Feuerlein (gest. 1728). Ganze Figur XXI. 61.

Karl (Wilhelm Friedrich August), geb. 1712, Sohn des Markgrafen Wilhelm Friedrich, succed. 1723, gest. 1757. Das nackte um 1714 gemalte Kind sitzt im blauen Hermelinmantel auf rotem Kissen unter einem gelben Baldachin und hält ein Hündchen auf dem Schoß. Ganze Figur. XXIX. 62.

Derselbe. Der dreizehnjährige Fürst mit gepudertem Naturhaar trägt roten goldgestickten Rock über gelber Damastweste. Gemalt 1725 von Joh. Christian Sperling (Rückseitige Signatur durch die Rentoilierung verdeckt). Halbe Figur. II. 63.

Derselbe. Der in überlebensgroßer ganzer Figur dargestellte Fürst trägt kurze weiße Perücke, blaues silbergesticktes Kleid mit dem Stern des schwarzen Adlerordens über dem Brustharnisch und hohe Stiefel und stützt den Feldherrnstab in die Seite. Neben ihm trägt ein Kämmerer den Hermelin und den Markgrafenhut. Bezeichnet unten: J. C. Sperling ad vivum pinxit 1737. Festsaal 64.

Derselbe, in rotem Kleid mit dem Garterstern über dem Brustharnisch, den Kommandostab auf ein rotes Kissen stützend, auf welchem Markgrafenhut und Helm. Kniestück XXIX. 65.

Derselbe in drei verschiedenen Altersaufnahmen, als Kind, als Erbprinz und erwachsen. Hist. Ver. XII.

Friderike Luise, Schwester Friedrich des Großen, geb. 1714, Gemahlin des Vorigen, gest. 1784. Hist. Ver. XII.

(Christian Friedrich Karl) Alexander, geb. 1736 als Sohn des Vorigen, succ. 1757 in Ansbach, 1769 in Bayreuth, und trat 1791 seine Markgrafschaften an Preußen ab. Er trägt gepuderte Stutzperücke, blaues goldgesticktes Kleid mit dem Stern des schwarzen Adlers über dem Brustharnisch und roten Hermelinmantel und stützt den Kommandostab auf ein Tischchen. Halbfigur XV. 66.

Derselbe in blauem goldgestickten Kleid mit dem Stern des schwarzen Adlerordens, vor der Pallasbüste und Büchern sitzend. Kniestück XX. 67.

Derselbe mit dem Kleid über dem Panzer. Hist. Ver. VI.

Derselbe als Prinz. Hist. Ver. XII.

Friderike Caroline, geb. 1735, Tochter des Herzogs Franz Josias von Sachsen-Coburg-Saalfeld, vermählt mit Markgraf Alexander 1754, gest. 1731. Sie trägt ein weißes Morgenkleid mit weißem blaugarnierten Häubchen und hält ein Buch in der Hand. Bezeichnet am Tischchen G. A. Vrlinay 1777 (?). Kniest. XX. 68. Die genealogisch annähernd vollständige Bildnisreihe der späteren Ansbacher Markgrafen legt den Gedanken nahe, in ihre Aufstellung mehr System zu bringen, d. h. sie als Ahnengalerie im historischen Verein restauriert zu reihen. Es könnten hiezu auch manche der in den Schloßgemächern verstreuten Bildnisse ergänzend herangezogen werden, da Ersatz dafür bei der Überfüllung des Galerie-Vorraums (Zimmer XXIX) oder mit den im historischen Verein befindlichen

brandenburgisch-preußischen und bayreuthischen Bildnissen leicht und zum Vortheil des Ganzen gewonnen werden könnte.

## DIE ÜBRIGEN FÜRSTENBILDNISSE

Eine fast geschlossene Folge, wie die jüngeren Markgrafen von Ansbach, bieten die anderen hohenzollernschen Linien nicht dar. Doch fehlt es auch unter den Porträts der kurfürstlichen und königlichen Linie nicht an einigen guten und seltenen Stücken.

Der älteren Reihe gehört nur ein Bildnis an:

Joachim II. (Hektor), geb. 1505, Sohn des Kurf. Joachim I. (Nestor), Kurf. 1535 † 1571. Brustbild mit hoher Mütze. Hist. Ver. III.

Die übrigen Porträts gehören mit wenigen Ausnahmen der sprossenreichen Familie des Königs Friedrich Wilhelm I. an und gelangten zweifellos durch dessen Tochter Friederike Luise anlässlich ihrer Vermählung mit dem Markgrafen Carl von Ansbach hieher:

Friedrich Wilhelm I., geb. 1657, als Sohn des Kurfürsten und ersten Königs Friedrich (III) I., succ. 1713 als König, gest. 1740. Er trägt über dem Harnisch dunkelblauen Rock und stützt die Rechte auf den Kommandostab, die Linke auf das Degengefäß. Im Hintergrund Gefecht. Kniest. XXXIV. 37.

Derselbe. Ganze Figur. Hist. Ver. XII.

Derselbe. Im Brutharnisch, in der Rechten den Kommandostab. Kniest. Hist. Ver. III.

Sophie Dorothea, geb. 1687, Tochter des Königs Georg I. von England, Gemahlin des Vorigen. Sie sitzt auf rotem Sessel und stützt die Rechte auf den Fächer. XXXIV. 38. Gegenstück zu XXXIV. 37.

Dieselbe. Kniest. Hist. Ver. III.

Dieselbe. Hist. Ver. XII.

Friedrich II. der Große, geb. 1712, König von Preußen 1740, gest. 1786. Er trägt blaue Uniform mit dem Band des schwarzen Adlers, in der Rechten den Kommandostab und stützt den Fuß auf ein Kanonenrohr. Ganze Figur. XXXIV. 40.

Derselbe. Der jugendliche Prinz trägt den blauen Rock über dem Brustharnisch und stützt die Rechte auf den Kommandostab. Kniestück. XXXIV. 39.

Elisabeth Christine, geb. 1715, Tochter des Herzogs Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1733 vermählt mit dem Vorigen, gest. 1797. Sie trägt ein blaues Kleid und stützt die Linke auf eine Diamantkrone. Gegenstück zum Vorigen. XXXIV. 39.

August (Wilhelm), fünfter Sohn des Königs Friedrich Wilhelm I., geb. 1722, gest. 1758. Er trägt Harnisch und Hermelin und zeigt mit der Linken auf ein Reitergefecht. Kniest. XXXIV. 42.

Derselbe in Rüstung. Hist. Ver. III.

(Friedrich) Heinrich (Ludwig), sechster Sohn des Königs Friedrich Wilhelm I., geb. 1726, gest. 1802. Er trägt schwarzen, pelzverbrämten Rock über gelbem Wams. Kniestück XXXIV. 43.

(August) Ferdinand, siebenter Sohn des Königs Friedrich Wilhelm I., geb. 1730, gest. 1830, im Brust-Harnisch über dem gelben Rock, daneben der Helm. Kniest. XXXIV. 44.

Derselbe, in Allongeperücke und Rüstung. Kniestück. Hist. Verein III.

Luise Ulrike, siebente Tochter des Königs Friedrich Wilhelm I., geb. 1720, seit 1744 Gemahlin des Herzogs Adolph Friedrich von Holstein Gottorp nachmals König von Schweden, gest. 1782. Sie trägt ein rotes, silbergesticktes Kleid. Kniest. XXXIV, 45.

Anna Amalie, achte Tochter des Königs Friedrich Wilhelm I., geb. 1723, seit 1755 Äbtissin von Quedlinburg, gest. 1787. Sie trägt die Loken gepudert, blaues Kleid und rotes Ordensband. Kniestück XXXIV. 46.

Friedrich Wilhelm II, geb. 1744 als Sohn des obengenannten Prinzen August Wilhelm, succ. in Preußen 1786, in Ansbach-Bayreuth 1791, gest. 1797. Er trägt das Adlerordensband unter der blauen, rot ausgeschlagenen Uniform. Im Hintergrunde Schlacht. Halbfigur XXIX. 74.

Derselbe, Wiederholung des vorstehenden Bildnisses mit verändertem Hintergrunde. Halbfigur V. 48.

Elisabeth (Christine Ulrike), geb. 1746 als Tochter des Herzogs Karl von Braunschweig-Wolfenbüttel, vermählt 1765 mit Friedrich Wilhelm II., geschieden 1769, gest. 1797. Sie trägt das Lockenhaar gepudert, gelbes Kleid und roten Mantel. Brustbild, oval. Aus Bayreuth. XV. 49.

Auffallend dürftig ist die Bildnisvertretung der Culmbach-bayreuthischen Markgrafen in nur 4 Gemälden:

Albrecht Alcibiades, geb. 1522 als der Sohn des Markgrafen Casimir, rotbärtig und in voller Rüstung. Halbfigur. Hist. Ver. III.

Christian, geb. 1581 als zweiter Sohn des Kurf. Johann Georg, Begründer der jüngeren Bayreuther Linie 1603, gest. 1655. Hist. Ver. III.

Friedrich, geb. 1711, 1733 Markgraf zu Bayreuth, gest. 1763. Hist. Ver. III.

Derselbe zu Pferd. Hist. Ver. III.

Außer Familienzusammenhang mit den Hohenzollernschen Linien stehen:

Karl VI., geb. 1685, Kaiser seit 1711, gest. 1740. Er trägt ein Barett mit blauer Feder, Goldbrokatmantel und den Vließorden an rotem Bande. Auf dem Tische Kaiserkrone und Reichsapfel. Kniestück XXX. (Galerie) 31.

Eisabeth Christine, geb. 1691 als Tochter des Herzogs Ludwig Rudolph von Braunschweig-Blankenburg, vermählt mit Kaiser Karl VI. 1708, gest. 1750. Sie trägt das Haar gepudert und weißes, goldgesticktes Kleid. Gegenstück zum vorigen. XXX. 32.

Karl XII., geb. 1682, als Sohn Karl XI., Königs von Schweden und Pfalzgrafen von Zweibrücken-Kleeburg, König seit 1697, gest. 1718. Er trägt über dem Brustharnisch ein blaues Überkleid und in der Linken den Kommandostab. Rechts Festungsturm mit feuerndem Geschütz. Taufpate des Markgrafen Karl von Ansbach. Kniestück XXX. 33.

Friedrich August, Kurfürst von Sachsen und König von Polen, geb. 1696, gest. 1727. Er trägt den Dreimaster über der weißen Allongeperücke, das blaue,



goldgetreßte Kleid über dem Brustharnisch, den Falkenorden an blauem, den Vließorden an rotem Bande und hält in der Rechten den Feldherrnstab. Taufpate des Markgrafen Karl. Kniestück XXX. 34.

Eberhard II., geb. 1614, Herzog von Württemberg seit 1628, gest. 1674. Der gerüstete Fürst trägt das Grauhaar lang. Brustbild. Hist. Ver. III.

Friedrich oder Alexander von Württemberg, erste Hälfte des 18. Jhrh. Kniestück in Rüstung. Hist. Ver. III.

Die Mehrzahl der historisch immerhin interessanten Bildnisse ist sicher das Werk der betreffenden Hofmaler und ohne größere künstlerische Bedeutung. Es fehlt fast allen die markante Künstlerhand, das Persönliche der Auffassung und Darstellung, wie es einen Meister erkennen läßt, wenn er auch keinen Wert darauf legt, seine Schöpfung zu signieren. Ubrigens ist nicht ausgeschlossen, daß bei genauer Untersuchung gelegentlich der Inventarisierung oder Restauration an dem einen oder anderen der Bildnisse noch Spuren von Künstlernamen in einer Ecke oder rückseits gefunden werden. Doch ist nicht zu erwarten, daß daraus ein wesentlicher kunstwissenschaftlicher Gewinn erwüchse.







ABB. I. NICOLAUS GERHAERT VON LEYDEN: BILDNIS DES GRAFEN JACOB VON HANAU-LICHTENBERG. SANDSTEIN. KUNSTMUSEUM DER  
STADT STRASSBURG.

# EIN WIEDERGEFUNDENES WERK DES NICOLAUS GERHAERT VON LEYDEN

VON FRIEDRICH BACK

An dem Neubau der Stadtkanzlei in Straßburg hatte Nicolaus Gerhaert 1464 außer dem Stadtwappen und den dazu gehörigen Figuren die beiden wunderbaren Büsten angebracht, in denen die Straßburger ihren „Obervogt“, den Herrn Jakob von Lichtenberg, späteren Grafen von Hanau-Lichtenberg, und seine Geliebte, die schöne Bärbel aus Ottenheim, erkannten. Das Kanzleigebäude wurde teilweise schon 1686 durch einen Brand zerstört. Der stehengebliebene Rest, zu dem jedenfalls das Portal mit dem Wappen und die beiden Büsten gehörten, fiel 1789 in den Stürmen der Revolution. Nur die zwei Büsten blieben im wesentlichen erhalten und wurden dem historischen Museum der Bibliothek einverleibt. Seit der Beschießung Straßburgs im Krieg von 1870, der die Bibliothek zum Opfer fiel, galten beide Werke als untergegangen, die Forschung hat sich mit den Gipsabgüssen beholfen, die nicht lange vorher, wie in einer Ahnung des bevorstehenden Schicksals, hergestellt worden waren (Abb. 1).<sup>1)</sup>

Tatsächlich aber war die Büste des alten Jakob von Hanau-Lichtenberg nicht ganz untergegangen. Der Kopf hatte sich nur versteckt, und zwar merkwürdiger Weise in Hanau, in dem vorwiegend archäologischen Museum des dortigen Geschichtsvereins. Meine Erwartung, in dieser Sammlung Bildnisse der Hanau-Lichtenberger zu finden, deren Erbschaft 1736 die Landgrafen von Hessen-Darmstadt angetreten haben, war angesichts der künstlerischen Bedeutung dieses Kopfes weit übertroffen. Der Wunsch lag nahe, den mühelosen Fund nach Darmstadt zu bekommen, wohin ja auch der Silberschatz des ausgestorbenen Hanauer Grafengeschlechts gewandert ist. Indessen wogen bei näherer Erwägung die Ansprüche der Stadt Straßburg an das Werk doch schwerer als die von Darmstadt. Es ist dem Eifer Ernst Polaczeks und dem Entgegenkommen des Hanauer Geschichtsvereins zu danken, daß der Kopf durch Tausch vor einigen Monaten in den Besitz des Museums der Stadt Straßburg gelangen, also in seine alte Heimat zurückkehren konnte.

---

<sup>1)</sup> Im allgemeinen vgl. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen I 552; Leitschuh, Straßburg (= berühmte Kunststätten XVIII) S. 70 f.; A. R. Mayer, Nicolaus Gerhaert-Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 131, Straßburg 1910; E. Major, Monatshefte für Kunstw. VII (1914) S. 346 und VIII (1915) S. 253. Eine kleine verblaßte Photographie der Originalbüsten im Bulletin de la Société pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace III 1 ff. Die beste (in unserer Abb. 1 wiedergegebene) Aufnahme der Gipsabgüsse in: Elsäss. u. Lothr. Kunstdenkmäler, hg. von Hausmann u. a. I. Höhe der Büsten 46 cm.





Aus Elsässische Kunstdenkmäler

Abb. 2. Gipsabgüsse nach Büsten des Nicolaus Gerhaert v. Leyden,  
Frauenhaus, Straburg.

Verlag von W. Heinrich, Straburg i. E.

Der Unbekannte, der ihn von Straßburg mitgebracht und dem Hanauer Museum gestiftet hat, vermutlich ein Hanauer Soldat, war ein Kunstliebhaber, sonst hätte er seinen Tornister nicht mit dem alten Stein belastet. Vielleicht fand er ihn bei einem Althändler, der die Trümmerstätte durchsucht hatte, und hörte von diesem, daß der Kopf einen Hanauer Grafen darstelle. Der untere Teil der Büste und das Bildnis der schönen Bärbel bleiben nach wie vor verschollen. Die Geschichte unseres Kopfes aber bedeutet einen zeitgemäßen Wink, an den Trümmerhaufen alter Bauten scharf aufzupassen und bei etwaigen Aufräumarbeiten Sachverständige zuzuziehen.

Kunstgeschichtlich gibt der Fund, von dem Ernst Polaczek mir die vorzüglichen, auf Abb. 2 beigegebenen Aufnahmen besorgt hat, nicht viel Neues, da ja ein guter Abguß vorhanden war. An dem in rotem Sandstein, offenbar dem Material des ganzen Kanzleigebäudes, ausgeführten Kopf stören etwas die Reste der Bemalung, die wohl nicht nur unter der Witterung, sondern auch bei Herstellung des Gipsabgusses gelitten hat. Doch fühlt man stärker als angesichts des Abgusses die Lebenswärme Gerhaertscher Formgebung und das Geistvolle seiner Charakteristik. Und deutlich ist jetzt der Fortschritt wahrzunehmen, den der Meister seit dem 1462 geschaffenen, in diesem Jahrbuch zum erstenmal veröffentlichten Sierck-Denkmal in Trier gemacht hat, besonders in der freieren, weicheren Behandlung des Haares.<sup>2)</sup>

Übrigens erhebt sich vor dem Original wiederum die Frage nach der Bedeutung und dem ursprünglichen Standort der beiden Büsten, die kürzlich durch E. Major in den Monatsheften von 1914 eine überraschend neue Antwort erhalten hat.

Vermutlich hatte der Turban auf dem Kopf des Alten dazu verführt, die beiden Büsten als Prophet und Sibylle zu deuten und anzunehmen, daß erst der Volkswitz ihnen die Namen der zwei stadtbekannten Persönlichkeiten, des Grafen Jacob und seiner Geliebten, gegeben habe, deren Liebschaft im Jahre 1462 zu einem Skandal ausgewachsen war. Damals hatten sich die von der Bärbel hart bedrückten weiblichen Untertanen des alten Herrn, der in Buchweiler residierte, offen empört, im sogenannten Buchweiler Weibekrieg, und die Verbannung des hübschen Scheusals durchgesetzt.<sup>3)</sup>

Eine Umdeutung von Bildwerken, deren Sinn dem Volk nicht recht verständlich war, ist ja nichts Ungewöhnliches. Aber was sollten Prophet und Sibylle ohne ihren größeren, Weissagung und Erfüllung darstellenden Zusammenhang an der Stadtkanzlei? Und sieht der Pfosten neben der angeblichen Sibylle wirklich wie ein Riegel aus, der die Zukunft verschließt?

Die neue Erklärung Majors geht von dem mutmaßlichen Platz aus, den die beiden Büsten am Kanzleibau eingenommen haben. Seine Annahme, daß sowohl das Portal mit dem Stadtwappen als auch die Büsten an dem vorspringenden runden Treppenturm des Gebäudes gesessen hätten, scheint nicht nur durch das Zeugnis

<sup>2)</sup> Münchener Jahrbuch VIII (1913) S. 200. Vergl. W. Vöge, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXIV S. 97 ff.

<sup>3)</sup> Lehmann, Geschichte der Grafen von Hanau-Lichtenberg II 329; Stöber, Alsatia 1851, S. 10 ff.

Grandidiere vom Jahr 1789 („au bas de l'escalier“, sondern auch durch eine Angabe Schöpfins in der *Alsatia Illustrata* II 303 vom Jahre 1761 gestützt: „ad scalam eius sculptura cernitur lapidi diligenter incisa, quae Jacobum Lichtenbergensium dynastarum postremum cum Barbara eius pellice sistit.“ Doch steht diesen Zeugnissen die genauere Angabe Wenckers vom Jahre 1713 gegenüber: „oberhalb derselben Türen, da das Straßburgische Wappen ist, neben dem Schneckent“, d. h. dem Treppenturm. Der Widerspruch löst sich auf, wenn wir annehmen, daß das Portal mit dem Stadtwappen am Treppenturm selbst war, die Büsten aber etwas höher an der Seitenmauer des Kanzleigebäudes, von welcher der Treppenturm vorsprang. Jedenfalls saßen sie nicht unmittelbar über dem Stadtwappen: dorthin würde doch nur ein Bildnis des Landesherrn passen, wie am Rathaus zu Marburg.<sup>4)</sup> Damit berühren wir die Frage der Bedeutung der beiden Büsten.

Major erkennt in ihnen den verliebten alten Zauberer Virgilius und die künftige Kaiserstochter: sie hat ihn in dem Korb gefangen, der ihn zu ihr hinauftragen sollte. Die beiden Reliefs hätten darnach gesondert übereinander gesessen, der Alte unten im Korb und sie ein gut Stück höher, wie zum Fenster heraus auf ihn herabsehend. Durch den Hinweis auf das Herabsehen hat Major einen entscheidenden Punkt berührt, im übrigen aber kann ich nicht folgen. Wie unsere Aufnahme des Alten in der Vorderansicht zeigt, sieht er gar nicht wie ein betrogener, ins Garn gegangener, sondern wie ein recht glücklicher Liebhaber aus. Auch die Art, wie er sich im Bart kraut, hat nichts Verlegenes, im Gegenteil etwas von sattem Behagen. Bei peinlicher Überraschung greift die Hand an den Kopf, um zu fühlen, ob er noch oben sitzt: das ist eine ganz andere Geste. Es ist ferner unwahrscheinlich, daß keiner der Schriftsteller, die das Bildwerk noch an Ort und Stelle gesehen haben, uns von einem dramatischen Gegensatz, in dem die beiden Figuren gestanden hätten, auch nur ein Wort verraten haben sollte, besonders ein Chronist von novellistischer Neigung wie Specklin hätte etwas so Kurioses kaum zu unterdrücken vermocht. Seine Mitteilung lautet: „Als aber Herr Jakob von Lichtenberg mit seiner schönen Bärbel oft von Hagenau gen Straßburg kamen und vil do wohnett, hatt in der Werckmeister oben samit seiner Bärbel in Stein künstlichen controfett und gehawen, wie auch zu sehen ist.“<sup>5)</sup> Hier wie bei den Zeugnissen Wenckers und Schöpfins („samit seiner concubine“, „cum Barbara“) liegt es doch am nächsten, an zwei nebeneinander gesetzte Bildnisse zu denken. Aber waren wirklich Jacob von Lichtenberg und Barbara gemeint? Wenn man diese von sämtlichen Quellen einstimmig vertretene Überlieferung wegen des Turbans, als einer für den Grafen ungewöhnlichen Tracht, anzweifeln darf, so bietet sich eine bequemere Deutung als Prophet und Virgil. Im Jahr 1429 war ein griechischer Herzog aus Konstantinopel mit seiner Gemahlin auf einer Wallfahrt nach Aachen durch Straßburg gereist und von der Stadt festlich bewirte-

<sup>4)</sup> Neuber, Ludwig Juppe von Marburg. Tafel 10.

<sup>5)</sup> *Collectanees de Dan. Specklin*, hg. v. R. Reuss (*Fragments de anciennes chroniques d'Alsace* II, S. 458).



worden (Specklin S. 433). Es war ein Ereignis von Belang, von dem die alten Straßburger 1464 wohl noch gern sprachen, und dieser Herzog hatte sicherlich einen Turban auf.

Ich sehe aber keinen Grund, an der überlieferten Deutung zu zweifeln. Specklin weist auf die häufigen Besuche hin, die das Paar der Stadt Straßburg abstattete, wenn ihm die ländliche Residenz einmal langweilig wurde. Wie man die beiden oft gesehen hatte, wenn sie zum Fenster ihrer Stadtwohnung heraus auf das Treiben in der Straße blickten, so hat sie der Meister dargestellt, den Grafen in heiterer Würde, die Bärbel neugierig vorgebeugt, mit jungen Herrn kokettierend, die drunten vorübergehen. Ihre besonders im Untergesicht etwas derben Züge verraten die zur Buhlerin gereifte Dorfschöne, und der Kopf des Alten, halb Raubvogel, halb gutmütiger Narr, paßt vortrefflich zu der geschichtlichen Persönlichkeit des Grafen. Er war nach allem, was wir von ihm wissen, ein wunderlicher Kauz. Zu seinem Tod im Jahre 1480 schreibt Specklin (S. 465): „er war ein gelehrter Herr in astronomia, auch in negromantia, er kundte vil seltsam bossen machen; auch hin und wider faren in lüfften.“ Auf seinem Grabstein in der Kirche zu Reipertsweiler, der seit 1685 verschollen ist, war er in einem „langen Thalar“ dargestellt.<sup>6)</sup> Paßt nicht auch der Turban zu einem solchen alten Hexenmeister? Wenn er nicht gelegentlich selbst diese Tracht angelegt hat, so war sie ein guter, künstlerisch dankbarer Einfall des Bildhauers. Die breit vorkommende weiche Masse gibt dem harten, verwitterten Antlitz einen wirkungsvollen Rahmen. Ein ähnlicher Kontrast ist drüben bei der Bärbel: die elastischen Formen des jugendlichen Körpers neben dem eckigen harten Gegenstand links. Die bereits von Major gegebene Erklärung dieses vermeintlich „sibyllinischen Gerätes“ als Andeutung eines Fensters hat Bernhard Müller mir dahin vervollständigt, daß das von dem Pfosten wagrecht vorspringende Stück ein Pflock ist, der für jedes Balkengefüge wesentlich ist und gerade bei einer abkürzenden Darstellung kaum fehlen durfte. Der Künstler gewann durch den Pfosten die Möglichkeit eines lebendigen, dem Vorbeugen des Oberkörpers unwillkürlich entsprechenden Arm- und Handbewegung.

Soweit ich sehe, gibt es kein gesichertes Bildnis des alten Lichtenbergers, das zum Vergleich herangezogen werden könnte. Nur mit einer Familienähnlichkeit läßt sich die Straßburger Tradition unterstützen. Graf Jacob ist ohne unmittelbare Nachkommen gestorben. Aber von seinem Großneffen, dem Grafen Philipp III. von Hanau-Lichtenberg, besitzen wir ein Bildnis in einer Glasmalerei der Baldung-Werkstatt (Abb. 3), das aus der Kirche von Babenhausen, der Grabstätte des Geschlechts, in das Darmstädter Museum gekommen ist.<sup>7)</sup> Die mächtige, an der Wurzel tief eingezogene Nase und besonders der auffällig zurückfliehende Oberkiefer stimmen mit dem Straßburger Kopf, wie ihn die Seitenaufnahme zeigt, in beachtenswertem Grade überein.

<sup>6)</sup> Lehmann a. a. O II 362.

<sup>7)</sup> Vergl. Kunstwerke aus dem Elsaß in Darmstädter Sammlungen (= Elsässische Rnndschau) XV (1913) S. 20.



Wir dürfen die beiden köstlichen Büsten Nicolaus Gerhaerts, diese ersten lebenswarmen und psychologisch vertieften Bildnisse des neuen, malerischen Stils auch weiterhin mit den Namen der Persönlichkeiten verbinden, die der Straßburger von altersher in ihnen erkannt hat.



Abb. 3. Glasmalerei der Baldung-Werkstatt:  
Graf Philipp III. von Hanau-Lichtenberg.  
Großh. Landesmuseum Darmstadt.



## BERICHTE

### K. MUSEUM FÜR ABGÜSSE KLASSISCHER BILDWERKE 1914—1915

Eine besonders wertvolle Bereicherung erfuhr die Sammlung durch die vom griechischen Nationalmuseum eingetauschten Abgüsse der 10 wichtigsten archaischen Mädchenfiguren von der Akropolis, der Gruppe Athena und Gigant aus dem Giebel des alten Athenatempels, zweier Pferde und einiger anderer Stücke. Die Mittel hierzu waren aus den Zinsen des Mannheimer Reservefonds gewährt worden. Ebenfalls durch Tausch erwarben wir die wichtigsten uns fehlenden Skulpturen vom Athenatempel in Tegea. Sonst seien genannt: der Doryphorostorso Pourtalès, die Oxfordder Niobe (oben S. 193), der Kopf des Agias und ein bärtiges Porträt aus Delphi, eine Sokratesbüste aus Neapel, der besterhaltene Kopf vom Altar der Leukophryene in Berlin und der von W. Klein erkannte Polyhymniakopf in Dresden, der Würzburger Heraklestorso mit der Hydra, das Athenarelieft Lanckoronski und das sepulkrale tarentiner Relief (oben S. 156).

Die Sammlung der Photographien vermehrte sich um fast 2000 Nummern.

Paul Wolters

### K. GLYPTOTHEK UND SKULPTURENSAMMLUNG DES STAATES 1914—1915

Die Lage des Kunstmarktes hat keine Gelegenheit zu Erwerbungen geboten; eine Bereicherung verdankte die Skulpturensammlung Frau Eugenie Schöffelen, die aus Anlaß der hundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages ihres Vaters, Friedrich Bruckmanns, dessen durch Adolf von Hildebrand geschaffenes Porträtrelief schenkte und damit dem modernen Zweige unserer Sammlung eine besonders erwünschte Bereicherung zu Teil werden ließ.

Paul Wolters

### K. ANTIQUARIUM UND K. VASENSAMMLUNG

#### Erwerbungen des Jahres 1914:

#### I. BRONZE

1. Statuette eines Hirsches (Abb.), Höhe 0,123. Aus Rom. Die obere Hälfte des linken Geweihes ist abgebrochen. Gute römische Arbeit. Verwandt ist Antiques du Cabinet Pourtalès Taf. 20.
2. Sitzender bärtiger Mann (Abb.), Höhe 0,048. Die Figur sitzt, ganz in den Mantel eingehüllt, auf einem niedrigen runden Untersatz. Das fein ziselirte Haar fällt lang in den Nacken. Der Kopf ist zur Seite gewendet. Sehr lebendige archaisch-griechische Arbeit.



1.

3. Sirene (Abb.), Höhe 0,046. Diente wohl als Deckelgriff. Feine Ziselierung am Gefieder. Gute archaisch-ionische Arbeit.
4. Kugeliges Salbgefäß, Höhe 0,067. Aus Unteritalien. Der Boden ist als Sieb in Sternmuster durchlöchert. Die beiden, die Mündung flankierenden, Henkel laufen

oben in Schwanenköpfe aus. Schöne blau-grüne Patina. Sorgfältige griechisch-römische Arbeit. Vielleicht sollte durch dieses Gefäß, das als Heber wirken konnte, immer eine kleine Menge Öl aus dem Vorratsgefäß entnommen und langsam ausgeträufelt werden. Vgl. die Weinheber oben 1913 S. 214 f.



3.



2.

5. Römische Schnellwage, Höhe 0,64. Aus Pompeji. Der Wagbalken zeigt zwei Gewichtsskalen, eine von I—X, die andere von VIII—XXX Pfund mit Unterabteilungen. Vgl. R. Zahn, Amtl. Berichte aus den k. Kunstsammlungen (Berlin) 1913/14 S. 1.

## II. TERRAKOTTA

6. Sitzendes Idol mit Polos und Spirale (Abb.), Höhe 0,175. Aus Böotien. Winter, Typen I S. 5, 4. Bemalung im Stile der älteren böotischen Vogelschalen (unten 26).
7. Stehendes geometrisches Idol, Höhe 0,17. Winter, Typen I S. 4, 1.
8. Primitives Viergespann mit Lenker, der hinten an den Pferden klebt. Höhe 0,118. Aus Böotien. Vgl. Jahrb. des Inst. 1899 S. 122.
9. Oberteil eines leierspielenden Mannes in Glockenform, Höhe 0,135. Primitiv-kyprisch. Winter, Typen I S. 13, 3. 4.
10. Primitive böotische Gastmahlgruppe, Länge 0,11, Höhe 0,06. Abgeb. Studniczka, Das Symposion Ptolemaios II S. 138.



6.

11. Weibliches kyprisches Idol mit vogelartigem Gesicht, in den auf der Brust gekreuzten Armen einen Vogel haltend. Höhe 0,20. Vgl. Winter, Typen I S. 18, 4.
12. Primitive kleine Gruppe eines laufenden Mannes, der einen Kentauren im Arm trägt (Abb.), Höhe 0,065.



12.

13. Laufender bärtiger Silen, ithyphallisch, mit Krater und Trinkhorn (Abb.), Höhe 0,175. Aus Tarent. Archaisch-ionisch.



13.

14. Große Klagefrau strengen Stils mit über den Kopf gelegten Armen (Abb.), Höhe 0,36. Aus Böotien. Winter, Typen I S. 60, 3.



14.

15. Auf einem Fels sitzendes Mädchen mit einer Taube auf der linken Schulter. (Abb.) Höhe 0,215. Oberfläche verscheuert. Aus Griechenland.



15.

16. Große komische Maske mit vergoldeter Binde (Abb.), Höhe 0,16. Aus Samos. Vgl. C. Robert, Die Masken der neueren attischen Komödie S. 3 ff. (θεράπων ἡγεμών.)



16.



17. Karikatur eines nackten alten Weibes mit Haube (Abb.), Höhe 0,14. Aus Griechenland.



18.



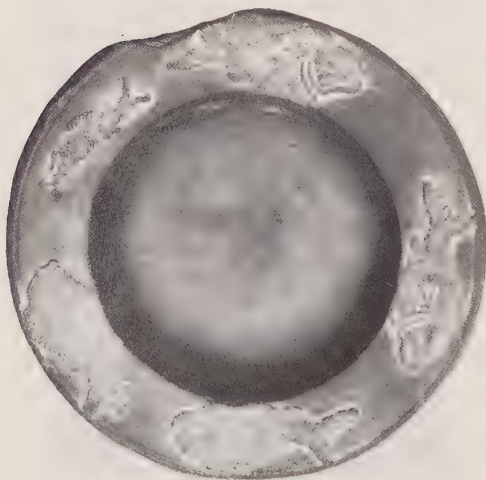
17.

19. Runde rotglasierte Schüssel (Abb.), Höhe 0,042, Durchmesser 0,15. Auf dem Rande in Relief vier Karpfen und ein Hecht. Fundort unbekannt.



20.

18. Karikatur eines nackten alten Weibes, das lachend in den Spiegel schaut und seine Frisur ordnet (Abb.), Höhe 0,13. Aus Griechenland.



19.

20. Lampe in Gestalt eines Mannes mit spitzer Mütze und mächtigem Glied, das er als Reittier benutzt (Abb.), Höhe 0,185. Brauner Thon. Aus Ägypten. Hinten am Hals Henkel.



21.

21. Lampe in Gestalt eines hockenden Mannes mit verzerrtem Gesicht und mächtigem Glied. (Abb.) Hinten auf dem Rücken Henkel, darüber Einfülloch. Höhe 0,13. Rot gefärbt. Aus Rom.
22. Lampe in Gestalt eines Pinienzapfens, Länge 0,157. Roter Farbüberzug. Aus Rom.



23.

### III. VERSCHIEDENES

23. Kleines Grabrelief aus Kalkstein in Aediculaform. Stehende Frau mit Vogel im linken Arm (Abb.), Höhe 0,35. Aus Apollonia in Albanien. Oberfläche sehr verschuert. Ein schönes Relief gleichen Fundortes: Mon. grecs I, 6 S. 11 ff.
24. Kleiner Marmorkopf des bärtigen Asklepios, Höhe 0,13. Aus Griechenland. Oberfläche verwaschen, aber gute Arbeit. Der Kopf ist eine Wiederholung des der Asklepiosstatuette von Epidauros im Athen. Museum. Athen. Mitt. 1892 Taf. III, 1.
25. Drei Stuckmodelle für Reliefschmuck an Metallgefäßen. Aus Ägypten. Vergl. oben S. 247.
- a) Fragment eines Trinkhorns (Abb.), Höhe 0,11. Hermes mit Flügelhut, Flügelschuhen und Petasos bringt eilenden



25 a

Laufes den kleinen Dionysos in seiner Chlamys zu einer sitzenden Nymphe, die ihn in ihren Schoß aufnehmen will. Hinter dem Hermes hat sich noch die linke Hand



25 b

einer weiteren Figur erhalten, die einen einem gebogenen Rohr ähnlichen Gegenstand hielt. Geschenk S. K. H. des Kronprinzen Rupprecht.



25 c

b) Fragment eines konzentrisch mit Sphingen und Wasservögeln geschmückten Tellers (Abb.), Höhe 0,105. Geschenk



27.

#### IV. VASEN

26. Böotische Vogelschale auf hohem Fuß (Abb.), Höhe 0,265.



26.

S. K. H. des Kronprinzen Rupprecht. Ein weiteres Fragment des gleichen Tellers befindet sich im Besitze des Herrn Dr. Martin in Stockholm.

c) Büste einer aufblickenden Bacchantin mit Kranz im Haar (Abb.), Höhe 0,12 Aus Sammlung Dattari. Auktionskatalog 1912 Nr. 394, I.



29.

27. Panathenäische Miniaturamphora (Abb.), Höhe 0,08. Aus Cumae. Auf der Rückseite ein Fackelläufer.
28. Zwei prachtvolle weißgrundige attische Lekythen. Kurz besprochen im Münchner Jahrb. 1915 S. 251. Sie werden demnächst von Fr. Hauser veröffentlicht werden.
29. Rotfigurige kugelige attische Lekythos, mit Weiß (Abb.), Höhe 0,117. Aus Griechenland. Weißbemalter sitzender Eros mit Leier in der Linken, der r. Arm ist erhoben. Vor ihm ein Räucherständer, auf den eine weißbemalte nackte Frau Weihrauchkörner streut. Hinter Eros rotfiguriger stehender Jüngling, nackt bis auf einen Chlamysstreifen. Er stützt sich mit dem linken Ellbogen auf einen Pfeiler auf.
30. Großer apulischer Askos, ornamental verziert (Abb.), Höhe 0,36. Aus S. Spirito bei Bari. Vgl. M. Mayer, Apulien Taf. 39, 8.

31. Apulischer Kolonettenkrater, mit Ornamenten bemalt (Abb.), Höhe 0,25. Ebendaher. Am nächsten verwandt mit M. Mayer, Apulien S. 258 Abb. 64, Tafel 37, 9.

Johannes Sieveking



30.



31.



## K. ETHNOGRAPHISCHES MUSEUM

Für die Jahre 1914/1915 ist die Durchschnittszahl der Neuzugänge rund 2200 — der beste Beweis, daß die Entwicklung des Museums auch in Kriegszeiten nicht unterbunden ist. Die Arbeitskräfte freilich mußten zum Teil dem höheren vaterländischen Zwecke zugeführt werden. Von unseren beiden wissenschaftlichen Hilfsarbeitern tut Dr. Friedrich Weber als Leutnant bei der Ostarmee Dienst, Dr. Carl v. Weegmann war bei Kriegsausbruch auf einer ostasiatischen Reise, überstand dann, nachdem er als Leutnant dem Marine-Detachement zugeteilt worden war, die Belagerung von Tsingtau ohne Verwundung und befindet sich z. Zt. in japanischer Gefangenschaft. Von den zwei ständigen Museumsdienern hat einer sich als Sanitätsfeldwebel freiwillig gestellt. — Der Verwaltungsbetrieb mußte sich also den Zeitläuften anpassen und wird die Raum- und Personalschwierigkeiten auch weiterhin zu bewältigen trachten, bis oft erörterten und als berechtigt anerkannten Wünschen die Erfüllung winkt.

Bei den Erwerbungen der letzten Jahre wurde noch mehr wie früher darauf Bedacht genommen, die vorhandenen Bestände durch in sich geschlossene Gruppen auszubauen. Daß auch bei vielen Schenkungen das gleiche Bestreben zu Tage trat, verdient dankbare Hervorhebung.

In der Reihe der Zugänge für die afrikanische Abteilung steht die Frobenius-Schenkung obenan. Sie war einer warmen Bewillkommung in München sicher, wo neben dem ethnographischen Wert dieser kunstgewerblichen Arbeiten sogleich auch ihre technische und künstlerische Durchbildung verständnisvolle Würdigung fand. Freilich war es bei der bekannten Raumnot nur möglich, einen Teil der allgemeinen Besichtigung zugänglich zu machen, aber diese Teilausstellung wird in ihrer Wirkung gehoben durch die benachbarten Gruppen der Holz- und Metallarbeiten aus dem Kongo, der schönen Sammlung Deininger aus Deutsch-Ostafrika und der Benin-Werke, die das Museum in älterer Zeit sparsam, aber in geschickter Typenauswahl angekauft hat. So erweist sich handgreiflich, daß der Zuwachs, den wir Frobenius verdanken, eines der stärksten Glieder bildet in der Kette der ethnographischen Belege für den hochentwickelten Stil der westafrikanischen Guinea-Küste und des dazugehörigen Kulturkreises.

In der Sammlung, die zum Teil bis ins Jahr

1887 zurückreicht, sind vor allem Bakuba-Arbeiten — Holzschnitzereien, Faserstoffe und Prunkmesser — vertreten; weiter enthält sie über 100 Stickereiteile von Toben (die Benennung geht auf arab. *taub* 'Gewand' zurück) aus Nord-Nigeria und aus demselben Gebiete eine Serie von Riechbüchschchen, sodann Gewebe aus Lagos, über 30 Waffen des nordwestlichen und zentralen Afrika etc. Die hauptsächlichsten Typen sind durch Abbildungen in Frobenius' Aufsätzen und Büchern, im Brit. Museum Handbook und im Museum Journal Philadelphia IV, Nr. 1 bekannt.<sup>1)</sup> Wir dürfen uns deshalb hier auf die Besprechung einer kleinen Auswahl beschränken, zumal es dem Sammler selbst vorbehalten bleiben muß, in den noch ausstehenden Schlußbänden seines Werkes „Und Afrika sprach“ die von ihm bereisten afrikanischen Provinzen in den richtigen ethnologischen Zusammenhang zu rücken.

Unsere Abbildungen 1—2 bieten treffliche Beispiele für ausgeprägten Formensinn und meisterhafte Ornamentverteilung. Bei diesen Holzschnitzereien herrschen, wie auf den Tobenstickereien vom Sudan, das Band- und Flechtmotiv vor; dazu treten Zwischenformen, die sich aus ihren Abwandlungen ergeben. Wir finden die gerade, wellige und zackige Bandleine und das zwei- und mehrteilige Bandgeflecht mit runden und rechtwinkligen Biegungen als fortlaufendes Muster oder als Knotenschlinge<sup>2)</sup> verschiedener Ausgestaltung. Raute und Dreieck, die innerhalb der eckig gebogenen Flechtmuster entstehen, sind gelegentlich als Hauptmotiv betont, vereinzelt begegnet man auch dem Bogen, Zickzack, Stern und Rechteck. Svastika-ähnliche Muster, die sich bei der Abwandlung von eckigen Flechtmotiven oder bei der Füllung von rechteckigen Figuren ergeben, erscheinen nur zufällig und untergeordnet, so daß ihnen eine selbständige Bedeutung wohl nicht zukommt, wenn auch das Hakenkreuz der afrikanischen Ornamentik durchaus nicht fremd ist.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. auch Bericht des Basler Museums für 1915, p. 3ff.

<sup>2)</sup> Über diesen sogen. Salomonsknoten vgl. W. v. Schulenburg, Mitt. anthr. Ges. Wien 19, p. [41] und Z. für Ethnol. 1897, p. [494]; Int. Arch. f. Ethnogr. 10, p. 262. Weiter s. über das Knotenornament Stöcklein, Münchner-Jahrb. d. bild. Kunst 1914/5, p. 118ff.

<sup>3)</sup> Vgl. Frobenius, Int. Arch. f. Ethnogr. 9, p. 205ff.; Dahse, Z. f. Ethnol. 1911, p. 61f.

Unter den 17 zur Aufbewahrung von Schmuck, Farbstoff etc. dienenden, mit Deckeln versehenen Holzschachteln eckiger, halbmondförmiger und rundlicher Form steht eine (Abb. 1 Mitte) für sich;

Deckel aber gehen in geschweifter Linie in eine quadratische Fläche über. In der Deckelmitte ist der verschlungene Knoten, daneben sehen wir noch Sterne, löffelfartige und Fischgräten-



Abb. 1. Holzgefäße der Bakuba.  $\frac{1}{4}$  n. Gr.

sie ist einem menschlichen Gesicht nachgebildet, das als stilisierte Maske den Deckel bildet; Stirn und Wangen tragen eingeritzte Tatuierzeich-

Muster; an den Seiten stufenartige Ritzlinien und am Boden ein Quadrat mit 36 Feldern, vielleicht magischer Bestimmung.



Abb. 2. Holzgefäße der Bakuba.  $\frac{1}{4}$  n. Gr.

nungen; an den Seitenwandungen sind Flechtbandmotive mit Resten weißlicher Farbstoffeinlagen. Abb. 2 links zeigt eine besonders typische Form. Die Grundform ist rund, Boden und

Die Holzbecher, zylinder-, ei- und faßförmig, sind zum Teil mit Henkeln versehen; die zonenweise angeordnete Schnitzerei betont hauptsächlich Flecht- und Rautenmotive. Zwei Stücke

seien wegen ihrer besonderen Eigenart und vornehmen Wirkung hervorgehoben. Das eine (Abb. 1 links) ist ein 17 cm hohes, geschweift



Abb. 3.  
Steinnußbüchse, Nord-Nigeria.  
9/10 n. Gr.

zylindrisches Gefäß; den oberen und unteren Rand umzieht eine schmale Flechtbordüre, der übrige Raum ist gefüllt mit einem merkwürdig stilisierten Flechtmuster, bei dem die Bandkanten als erhöhte Rippen aus dem Grund hervortreten; dadurch und infolge des bei der Stilisierung mißachteten natürlichen Linienverlaufes ist das Flechtmotiv als solches nur schwer erkennbar, aber die Wirkung der kühnen Relieflinien auf dem gerauhten Grund ist ausgezeichnet. Der Becher Abb. 1 rechts zeigt schlichte Kerbschnittarbeit und ruhige Musterung; den zylindrischen Körper decken zwei zwischen rundzackigen Streifen eingesetzte Reihen konzentrisch ineinandergesetzter Rechtecke.

Von den übrigen Holzgefäßen wirkt der in Abb. 2 rechts gezeigte dunkelbraune Holznapf von den Dibeles im zentralen Kongo durch seine schön geschweifte Form, die weiche Schnitzarbeit und den eigenartigen, rechtwinklig gebogenen Henkel, dessen Oberteil ein menschliches Gesicht darstellt.

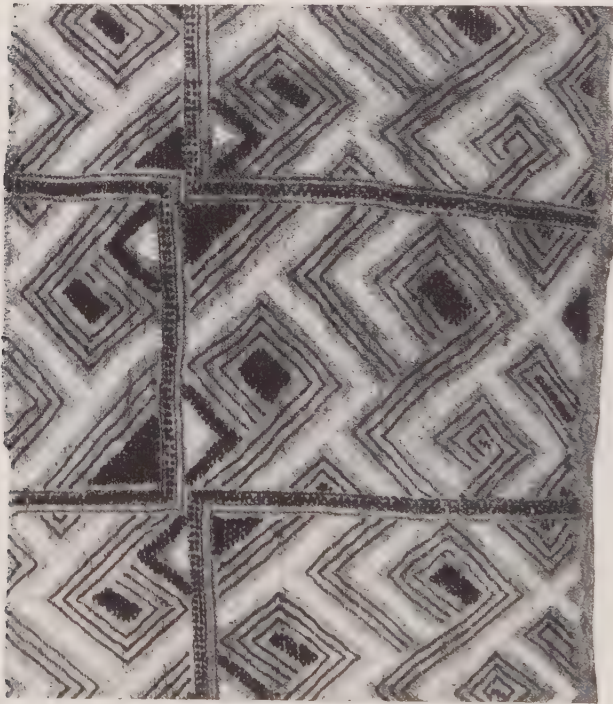


Abb. 4. Plüschartiger Faserstoff der Bakuba. 1/4 n. Gr.



Zierliche Kleinarbeit sehen wir in den Büchsen aus Holz und Steinnuß von Kano, Nord-Nigeria. Sie dienen als Parfümbehälter und sind öfters

Unter den Bast- und Faserstoffen heben sich als technische Glanzstücke die plüschartig gearbeiteten feinen Mattengewebe, Festgewänder der

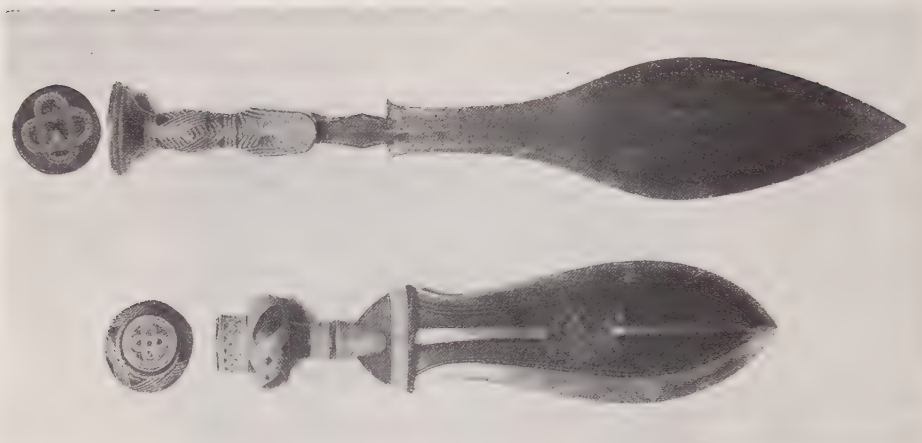


Abb. 5. Plüschartiger Faserstoff der Bakuba.  $\frac{1}{8}$  n. Gr.

mehrteilig wie die japanischen Inrō; Deckel und Büchsentheile öffnen sich an Scharnieren. Das in Abb. 3 gezeigte Stück hat einen niedrigen vierkantigen Fuß, der untere Behälter und der Deckel sind grün, die obere Abteilung braun mit verschlungenen weißen Linien, der Boden trägt ein vierkantiges sternartiges Ornament.

Bakuba, ab.<sup>4)</sup> Die Plüschmuster entstehen durch  
<sup>4)</sup> Frobenius, Z. f. Ethnol. 1907, p. 333: „Bakubaplüsch und Beninbronze stehen einzig da unter allen Naturvölkern.“ Hoffentlich fühlt man aus diesem Satze die Mahnung heraus, sich in der Völkerkunde endlich einmal über den Begriff „Naturvolk“ Rechenschaft zu geben.



Abb. 6. Messer der Bakuba.  $\frac{1}{4}$  n. Gr.

dicht aneinander in das Fasergewebe, bzw. Geflecht eingeschlungene und zuletzt kurz gescho-rene Faserzotten; sie bilden in sauberster Aus-führung plastisch vortretende Rauten, Drei-

ecke etc., die von Linien durchgezogener farbiger Faserfäden umrahmt oder zu zusammenhängen-den Mustern verbunden werden. Bei Abb. 4 treten die Plüschmuster schwarz und blaßgelb

Abb. 7. Männergewand (Tobe), Nord-Nigeria  $\frac{1}{15}$  n. Gr.

auf lila Grund, bei Abb. 5 ebenso auf rötlich-braunem Grund hervor. Die Rückseite ist glatt; weder von den Zotten noch von den wie in Sticktechnik eingeschlungenen Fasern ist etwas zu sehen.

Bei den Waffen zählen die 8 Szeptermesser, von den Südwest-Bakuba 1887 heimgebracht, zu den stolzesten Stücken der Sammlung. Mit Ausnahme zweier Messer, von denen eines eine gekrümmte einschneidige Dolchklinge, das andere eine schwertartige Klinge mit keilförmig verbreiteter Spitze hat, zeigen sie sämtlich breite zungenförmige, zweischneidige Klingen; der Mitte ent-

und Flechtknoten gewählt. Das schönste Stück gibt Abb. 6 unten wieder. Der Griff ist von geraden Linienreihen, der Knauf von einem eckig abgebogenen Flechtornament umringt, und der dem Knauf aufsitzende scheibenförmige Knopf trägt seitlich ein Flechtband, oben den Flechtknoten. Dasselbe Motiv, in teils runder, teils eckiger Verschlingung, mit kreisrunden Vertiefungen zwischen den Biegungen ist auf der Mittelleiste der Klinge eingraviert. Weniger feine Einlegearbeit und einfachere Ornamentierung zeigt das in der Form etwas abweichende Stück Abb. 6 oben.<sup>5)</sup>



Abb. 8. Linkes Bruststück einer Tobe.  $\frac{1}{4}$  n. Gr.

lang hebt sich bei einigen eine glattpolierte kantige Verstärkungsleiste von dem geschwärzten Grund ab. Auffallend schön sind die in einen runden Knauf endigenden Holzgriffe verziert, indem schmale Zinnstreifen in kleine Rippen geknickt so in das Holz eingelegt sind, daß die Linien den Eindruck eingestickter Ornamente — ähnlich den Federkielarbeiten an Tiroler Leder-gürteln — erwecken. Als Muster sind wiederum eckig und rund verschlungene Wellenbandlinien

Einige Worte noch über die Textilien. Abb. 7 gibt eine vollständige Tobe, an der die Anordnung der Stickornamente gut beobachtet werden kann; sie ist eine neuere Arbeit und steht in der ganzen Ausführung beträchtlich hinter den Fragmenten

<sup>5)</sup> Zu alledem vgl. Frobenius, *Int. Arch. f. Ethnogr.* 7, p. 28 ff.; „Der Ursprung der afrik. Kulturen“ (1898) p. 89 ff. und *Z. f. Ethnol.* 1907, p. 330 ff.

älterer Gewänder (vgl. Abb. 8—9) zurück. Schema und Stil des Musters aber, sowie die Sticktechnik wiederholen sich in der Hauptsache ständig. Der verwendete Stoff besteht, soweit es einheimische Ware ist, aus schmalen rohweißen, gestreiften und karierten Webstreifen. Stoffe fremden Ursprungs werden zuweilen in derart schmale Streifen geschnitten und dann übereinandergreifend zusammengesetzt. Besonders beliebt ist ein kleinkarrierter, blauweißer oder hell- und

135—150 cm Länge. Oben ist in der Mitte ein Schlitz von ca. 25—28 cm Länge als Halsausschnitt, dessen Ende unten ein als Tasche aufgesetztes, nach der linken Seite übergreifendes Stoffstück, ca. 56 cm breit und 45—50 cm lang, abschließt. Die Ornamentierung ist fast ganz auf die Seite links des Halsschlitzes verlegt, nach rechts zweigt nur eine spiralförmige Linie ab, an deren Ende wie eine Blume ein scheibenförmiges, sternartig gemustertes Ornament sitzt,



Abb. 9. Vorne aufgesetzter Taschenteil einer Tobe.  $\frac{1}{5}$  n. Gr.

dunkelblauer Baumwollstoff, wie ihn die Hausa weit und breit in den Handel bringen. Die 4—12 cm breiten Streifen werden aneinander oder auch zur Verstärkung des Gewandes hälftenweise übereinander gesetzt, bis sich eine Breite von etwa  $2\frac{1}{4}$  m und eine Länge von etwa 3 m ergibt; aus dem quer zusammengelegten Stoff entstehen dann Gewänder von

das gleiche Motiv ist im Nacken an einer vom linken obren Rand des Halsschlitzes ausgehenden Spirale. Charakteristisch sind die spitzten schwertförmigen Zacken und die palmwedelartigen Blattteile, die stets in gleicher Ordnung und Zahl am Rand des Halsschnittes und am Taschenende angebracht werden; sie greifen dominierend häufig in die zwischen ihnen verteilten



Musterpartien über, bei denen ein gewisses Anordnungsschema vorhanden, aber in den Einzelheiten nicht immer eingehalten ist. Als vorherrschende Zeichnungen beobachten wir einfach und mehrfach verschlungene Knoten und Wellenlinien und rautenartige Netzmuster, die aber letzten Endes auch auf das Flechtmotiv zurückgehen. Die Randborten am Hals und die Blatt- und Zackenformen sind in einer die Webtechnik nachahmenden Flachstickerei ausgeführt, bei der die über den (an diesen Stellen unterlegten) Stoff gespannten Fäden durch Ueberfangstiche der beabsichtigten Musterung entsprechend niedergehalten werden. Die Linien der übrigen Muster sind in einem breitgezogenen Kettenstich, die kleinen Füllrosetten in Festonierstich gearbeitet. Was die übrigen afrikanischen Neuzugänge betrifft, so verdankt das Museum eine gute Sammlung von Waffen, Schmucksachen und vorzüglichen Holzmasken aus Kamerun Herrn Dr. Erich Mack. Ebenfalls aus unserem Kolonialbesitz stammen die mit vieler Sorgfalt zusammengestellten Buschmann-Ethnographika, die der jetzt im Felde stehende Major H. Hollaender und der unter dem genannten Offizier in Afrika lange Jahre dienende Polizeiwachtmeister Ramm aus Deutsch-Südwestafrika dem Museum als Geschenk mitgebracht haben. An der Grenze Deutsch- und Britisch-Ostafrikas erworben ist die Wagaia-Sammlung, für deren Stiftung wir Professor Dr. W. Kattwinkel zu lebhaftem Danke verpflichtet sind. Über die aus dem Nachlaß des ehemaligen Gouverneurs von Togo Grafen Julius v. Zech auf Neuhoften, der als Major 1914 für das Vaterland gefallen ist, stammenden Togo-Objekte wird der nächste Bericht Mitteilungen bringen.

Die mittelamerikanischen Sammlungen haben insbesondere nach der archäologischen Seite wieder große Bereicherungen erfahren. Das Prachtstück der Guatemala-Schenkung des Konsuls a. D. Adolfo Meyer, ein 58 cm hohes Räuchergefäß aus Ton, wird Gegenstand eines besonderen Aufsatzes von Dr. Walter Lehmann in der Zeitschr. f. Ethnol. 1916 sein.<sup>9)</sup> Eine kostbare, 193 Nummern umfassende Sammlung von Goldaltertümern aus dem südöstl. Costa Rica wurde zu zwei Dritteln von Herrn Adolf Marx,

zu einem Drittel von Herrn Vizekonsul Felix Wiss dem Museum als hochherziges Geschenk überwiesen. Die Bedeutung dieser Goldsachen wird durch nachfolgenden Bericht Dr. Walter Lehmanns dargetan:

Es ist mit Freude zu begrüßen, daß eine solch geschlossene Sammlung von Goldaltertümern aus einer Provinz — sie stammen aus der Gegend von El General, dem Gebiete der ehemaligen Couto — der Wissenschaft erhalten werden konnte, da das Schicksal derartiger Goldfunde in Costa Rica und Chiriqui, die von Schatzgräbern (Guaqueros) gemacht werden, gewöhnlich das ist, daß sie entweder in den Schmelztiegel wandern, oder als Kuriositäten zu horrenden Preisen einzeln verkauft werden.<sup>7)</sup> Das Münchener Mu-

<sup>7)</sup> Wichtigste Literatur über die Goldaltertümer Costa Ricas und Chiriquis:

W. Lüders, Der große Goldfund in Chiriqui i. J. 1859. Jahrb. d. Hamburg. Wissensch. Anstalten VI, Hamburg 1889, p. 21—25; 6 Taf.

A. de Zeltner, Note sur les sépultures indiennes du Dépt. de Chiriqui, Panama 1866, 12 p., 1 Tafel. Eine sehr selten gewordene Abhandlung gleichen Titels erschien schon 1865, 9 p. u. II.

Wm. H. Holmes, The use of gold and other metals among the ancient inhabitants of Chiriqui. Washington 1887, 27 p. ill.

Max Uhle, Costaricanische Schmuckgeräte aus Gold u. Kupfer, Globus 60 (1891) p. 163/5; ill.

Anastasio Alfaro, in: Etnologia Centro-Americana, Catálogo razonado de los objetos arqueol. de la Rep. de Costa Rica, Madrid 1893, 1—19 (79 Nummern). — Orfebria, in: Antigüedades de Costa Rica, San José 1894. p. 21—27, gl. Páginas ilustradas, San José, Año IV No. 156 (1907) p. 2500—2502; ill.

Ed. Seler, Z. f. Ethnol. 41 (1909), p. 463/7; 2 Taf.; — Amtl. Ber. aus der Kgl. Kunstsigg. Berlin 31 (1909), Sp. 65 f. (Tafel Abb. 40 p. 64).

G. Ernst Mac Curdy, A study of Chiriquian antiquities, Mem. of the Connecticut Acad. of Arts and Sc., Bd. III, New Haven, Connecticut. 1911. p. 189—226; ill., Taf. 48—49.

W. Lehmann, Die Archäologie Costa Ricas, Abhdg. d. Naturhist. Ges. Nürnberg 20 (1913) p. 82 f. und Münchener Jahrb. der bild. Kunst 1914—15, p. 250.

<sup>9)</sup> Auch die bedeutende Tiahuanaco-Sammlung, eine Schenkung Prof. Arthur Posnanskys, wird später gesonderte Würdigung erfahren.



seum ist so in den Besitz zahlreicher prächtiger Stücke gelangt, die ein anschauliches Bild von der eigenartigen Kultur der alten Bewohner des südöstlichen Costa Rica geben. Ihr archäologischer Wert beruht vor allem einmal in den nahen stilistischen Beziehungen, die jene Republik und das angrenzende Panamá mit Colombia verbinden, was auch durch sprachliche Zusammenhänge gestützt wird, andererseits in der Übereinstimmung dieser Schmuckgegenstände mit den Goldsachen, die bereits Columbus auf seiner denkwürdigen vierten Reise an der Atlantischen Küste von Costa Rica in einem Teile des westlichen Panamá bei den Indianern vorfand und eintauschte. Mit Recht erhielt das von ihm entdeckte Land den Namen der „Reichen Küste“ (Costa Rica); denn der Goldreichtum dieses Gebietes war ein sehr großer. Die schon von Columbus erwähnten „Goldspiegel“ u. „Goldadler“<sup>9)</sup> sind in der Tat für die Goldaltertümer Costa Ricas besonders charakteristisch und in der Münchener Sammlung in prachtvollen Stücken vertreten; diese „Spiegel“ und „Adler“ sind Hals- bzw. Brustschmuck der Indianer gewesen. Der Umstand, daß diese Zierate von Columbus an der atlantischen Küste beobachtet, daß entsprechende Stücke aber bisher eigentlich nur an der pazifischen Küste im Gebiet der alten Couto sowie im zentralen Hochland im Gebiete der jetzt ausgestorbenen Guëtar ausgegraben wurden, beweist die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der verschiedenen diese Teile Costa Ricas bewohnenden Stämme, deren sprachliche nahe Verwandtschaft außer Frage steht. Systematische Grabungen sind bisher im sog. Talamanca-Gebiet der atlantischen Abdachung Costa Ricas nicht ausgeführt worden, doch haben sich

im Besitz des „Königs von Talamanca“, eines reinblütigen Indianers, eine Anzahl alter Goldadler fortgeerbt, die aus dem Talamanca-Gebiete selbst stammen können.<sup>9)</sup> Ferner beschreibt Mac Curdy aus dem Talamanca-Gebiet ein froschförmiges Steinamulett, das stilistisch mit der Form von Fröschen in Gold von der pazifischen Abdachung übereinstimmt<sup>10)</sup> und als plastisches Motiv auch in der Keramik der Guëtar wiederkehrt.

Die Sammlung enthält eine Reihe besonderer Stücke, die kurz aufgezählt werden sollen. Ganz hervorragend ist ein 175 g schwerer, großer Haifisch (im Bribri *telí*, vgl. im Teraba *Tari-ri* = *Rio de tiburón*) mit hochaufgerichtetem Schwanz, leicht gekerbten Flossen, hohlgearbeitetem Munde nebst Zähnen und vorspringenden Augen in Form kleiner Schellen mit Goldkugeln (Abb. 10a). Die menschlichen Figuren, zum Teil mit tierartigen Köpfen (Abb. 10b), sind oben und unten mit leicht gekrümmten schneidenartigen Adnexen versehen, welche die Vermutung nahelegen, daß der Grundtypus dieser Figuren sich aus einer Axt entwickelt hat, wie dies für einen Teil der Nephrit-Sachen Mittelamerikas nachweisbar ist und wie es ähnlich K. von den Steinen für die Heitkiss Neuseelands gezeigt hat.<sup>11)</sup> Die erwähnten Adnexe sind auch mit verschiedenem Beiwerk in Form von eigentümlichen Tierköpfen und filigranartigen Spiralen verziert. Außerdem treten noch an gabeligen Stangen viereckige längliche Goldplatten (Klangplatten?) freibeweglich auf, die ebenfalls aus Colombia bekannt sind (Abb. 10c). Die menschlichen Figuren zeigen gelegentlich Kopfputz und in den Händen rasselartige oder peitschenähnliche Gegenstände.

Die Schneiden verkümmern bei anderen Stücken und fehlen bei einer Gruppe von Figuren gänzlich. Unter den letzteren sind solche mit schlangenartigem Kopfputz. An Tierfiguren sind vertreten: Affen, Krokodile, Adler, Frösche, (Abb. 10d) Schlangen usw., sowie eine 34½ g schwere, künstlerisch vorzüglich aufgefaßte Jaguar-Figur aus rötlichem kupferhaltigem Golde (Guanin = oro bajo) [Abb. 10e], die ein längliches Gebilde, höchstwahrscheinlich einen Knochen oder ein Menschenbein, im geöffneten

<sup>9)</sup> Für die Gegend von Cerabora (= Bahía del Almirante) sagt Columbus «avevano solo uno specchio d'oro al collo, ed alcuni di essi portavano un' aquila di guani», Navarrete, *Narrazione dei quattro viaggi intrapresi da Crist. Colombo*. Prato 1841, II p. 192 (gl. p. 188, 190); für die Gegend von Veragua, *ibid.* p. 205; für die Gegend von Dururi und Cateba (= Escudo de Veragua) *ibid.* p. 210/1; andere Goldsachen s. *ibid.* p. 219. Es befanden sich auch Goldsachen in den Gräbern der Indianer der atlantischen Küste, denn Columbus berichtet ausdrücklich «cuando mueren entierran el oro que tienen con el cuerpo» (*Cartas y relaciones*, Madrid 1892, p. 378).

<sup>9)</sup> Das Vorkommen von reichen Goldsachen an der atlantischen Küste ist in der alten Literatur über Costa Rica massenhaft bezeugt.

<sup>10)</sup> Vgl. *Am. Anthropol.*, N. S. 14, No. 2, p. 314.

<sup>11)</sup> *Arch. f. Anthropol.*, N. F. 9 (1910) H. 1 u. 2.



Abb. 10. Goldaltertümer. Costa Rica.  
a und e n. Gr., b und d  $\frac{2}{3}$  n. Gr., c  $\frac{1}{2}$  n. Gr.

Rachen hält. Ähnliche Darstellungen aus Ton kenne ich aus Guanacaste und erinnere daran daß der Jaguar im Mexikanischen auch *te-quá-ni* „der die Leute frißt“ heißt. Der allgemeine Name des Jaguars im Bribri ist *námá*, während im Chibcha *nēmē* eine bestimmte Feliden-Art bezeichnet.

Ethnologisch sehr bemerkenswert sind 2 Bartzupfer aus reinem Gold; der eine, 13 g schwer, hat eine längliche, zweiseitenknelige Form ohne Durchbohrung an der Umbiegungsstelle, die an altpueruanische Stücke lebhaft erinnert; jedoch besitzen letztere gewöhnlich an der Mitte der Umbiegungsstelle eine Durchbohrung für die Tragschnur. Das andere Stück, ca 14 g schwer, hat die Gestalt einer Klappmuschel, die nach oben mit einem kurz gestielten Bügel versehen ist. Auch dieser Typus findet sich in Peru, jedoch mit Durchbohrung. Man kann annehmen, daß ethnologisch eine Urform der Bartzupfer sich wirklich aus ursprünglich verwendeten Klappmuscheln entwickelt hat. Ein am Bügel durchbohrtes kupfernes Bartzupfer-Fragment aus Chiriqui beschreibt Mac Curdy.<sup>13)</sup>

Hieran schließen sich eine Anzahl einfacher und verzierter Schellen verschiedener Größe mit goldenen Kügelchen von einfacher Form, sowie ein besonders schönes Stück in Gestalt einer kleinen Eule. Die Goldscheiben, die nahe dem Rande an zwei Stellen für die Tragschnur durchbohrt sind, wiegen bis zu 98 g und haben einen Durchmesser bis zu etwa 15 cm. Der eine Teil ist unverziert oder nur mit einem abgesetzten Randstück versehen, die anderen zeigen eingetriebene Pünktchen am Außenrand und innen Buckel (achtsymmetrisch). Hierzu kommen noch kleinere Scheiben ähnlichen Stils, Fragmente von getupften Scheiben und Platten, ferner kleine runde, leicht gewölbte Goldscheibchen, eine längliche Perle, ein Goldklümpchen mit Durchbohrung, sowie eine fragmentierte, aber vollständig erhaltene viereckige Goldblechscheibe von 9,3×13 cm, die in der Mitte gebuckelt und mit symmetrischen strahlenartigen Linien verziert ist; vielleicht stellen die großen Goldscheiben und die letzterwähnte oblonge Goldblechplatte, die 38 g wiegt, Sonnenscheiben dar. War doch, was bisher nicht berücksichtigt wurde, aber aus der alten Literatur klar hervorgeht,<sup>14)</sup>

bei diesen Indianern (bis nach Panamá verfolgt) ein ausgesprochener Sonnenkult entwickelt und das Suchen des Goldes eine heilige Handlung, die mit strengsten Fastenvorschriften verbunden war.<sup>15)</sup> Das Gold stand also hier im Mittelpunkt einer Sonnen-Verehrung und hatte zweifellos als solches schon symbolische Bedeutung. Was die Darstellungen der verschiedenen Tiere und Menschengestalten anlangt, die als Halschmuck getragen wurden, so sind auch sie wohl zum größten Teil symbolisch-mythologisch zu verstehen. Leider sind wir über die religiösen Vorstellungen der Indianer dieses Teils von Amerika so dürftig unterrichtet, daß man mit Deutungen im einzelnen nicht vorsichtig genug sein kann; da bei den Bribri-Indianern die Stammesgliederung nach bestimmten Tieren sich erhalten hat, so ist zu vermuten, daß ein Teil der Gold-Figuren einer totemistischen Gliederung der verschiedenen Stämme entspricht, wobei zu bemerken ist, daß ein Teil dieser Tiere bei den mit den Pubertätszeremonien verbundenen höchst merkwürdigen Totenfesten der sprachlich mit den Bewohnern Costa Ricas verwandten Indianer Nicaraguas (Sumo-Misquito) eine Rolle spielt.

Eine hochwillkommene Bereicherung bedeutet die Lolasammlung, die Herr Konsul Fritz Weiss dem Museum als Geschenk überwiesen hat. Sie ist die Frucht von Reisen (vgl. Fränkischer Kurier 1914, 29. Jan.) im unabhängigen Kienschang-Gebiete. Außer diesem Teile des südöstlichen Szechuen kommen für größere oder kleinere Lolo-Siedlungen noch in Betracht der Norden Yün-nans und die Provinz Kueichou; auch das nordöstliche Birma und Tonkin beherbergen abgesprengte Lolostämme. Ethnologisch sind sie alle der tibeto-birmanischen Gruppe beizugesellen. Über den materiellen Kulturbesitz der unabhängigen Lolo, der sich von dem der übrigen unter chinesischer Herrschaft stehenden Stämme erheblich unterscheidet, sind wir erst in den letzten Jahren durch zwei eingehendere Abhandlungen

<sup>14)</sup> Die höchst wichtige Stelle des Kolumbus lautet bei Fern. Colón, Vera storia del quarto viaggio, ap. Navarrete, Narrazione dei quattro viaggi, Prato II p. 205: »quando il [oro] raccoglievano, non mangiavano nè menavano donne seco«; vgl. auch Herrea, Decad. I lib. 5 cap. 9 (vol. I p. 138 l.).

<sup>13)</sup> a. a. O. p. 197 ff.

<sup>15)</sup> Vgl. Petr. Martyr, Summario de la gen. Hist. del' Indie occidentali, Venedig 1534, libro I fol. 33 v°; Decad. III cap. 4 (edid. Gaffarel p. 268—9).



unterrichtet; die eine<sup>15)</sup> beschreibt die von O. L. Stratton aufgebrachte Sammlung des Museums in Milwaukee, die zweite<sup>16)</sup> die Bestände des Berliner Museums, die ebenfalls auf die Sammeltätigkeit des Konsuls Weiss zurückgehen. Die Seltenheit der Objekte begreift man angesichts der Schwierigkeiten, die bisher jeder Expedition zu den Stammeszentren entgegenstehen. Es erscheint deshalb gerechtfertigt, von dem neuen Münchener Besitz dasjenige herauszuheben, was als Ergänzung jener auswärtigen Sammlungen nähere Beachtung verdient.

Zwei Lederpanzer entsprechen dem schon von

gefundenen Gebrauchsgegenständen auffallend ab; sie ist wohl der Überrest eines höheren Kulturgutes, das den Lolo in früherer Zeit entweder zu eigen oder von höherstehenden Nachbarn — als solche kommen in erster Reihe die Shan in Frage — übermittelt war. Merkwürdiger erscheint vom gleichen Standpunkt ein Maschen-Panzerhemd aus genieteten Ringen (Abb. 11), ein sogenannter Kettenpanzer. Lolo-Arbeit daran ist sicher nur der Stehkragen aus rotem Stoff und der links als Armschutz angesetzte Unterärmel aus Leder; auf diesem sind längliche durchlochte Eisenplättchen in größeren



Abb. 11. Kettenpanzer aus dem Lolo-Gebiet.  $\frac{1}{10}$  n. Gr.

Starr und Mueller beschrieben<sup>17)</sup> Typ. Man hat mit Recht hervorgehoben, daß ihre komplizierte Arbeit von den sonstigen bei den Lolo ge-

<sup>15)</sup> Fred. Starr, Lolo objects in the Public Museum, Milwaukee: Bull. of the Public Mus. of the City of Milwaukee 1 (1911), p. 209—20.

<sup>16)</sup> Herbert Mueller, Beiträge zur Ethnographie der Lolo. Katalog der Samml. Weiß im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin: Baeßler-Archiv 3 (1913), p. 38—68.

<sup>17)</sup> Vgl. dazu B. Laufer, Chinese clay figures 1

Abständen aufgenäht, ehemals waren sie schuppenartig aneinandergehängte Glieder von Plättchenpanzern, wie sie Tibet noch als Seltenheiten

(1914), p. 194 f. (gegen Vergleiche mit altchinesischen und altjapanischen Rüstungen; p. 192 f.; 255 wichtige Hinweise über Man und Shan.) Für Einzelheiten (reifrockartige Plättchenschürze, seitliche Schließart) ist W. Krickeberg, Z. f. Ethnol. 1914, p. 636 f., 695 f. heranzuziehen. — Nach Laufer p. 191 f. ist unser Bericht für 1911, p. 98 zu verbessern.



bewahrt. Der Kettenpanzer selbst weist auf Tibet oder China. Die Chinesen haben solche Arbeiten seit dem 8. Jahrh. aus Samarkand eingeführt. Dorthin, wie zu den Arabern (und damit nach Europa), nach dem Kaukasus, Sibirien und Indien kamen die Kettenpanzer aus Persien, wo sie schon zur Avesta-Epoche einheimisch waren. Die Lolo-Panzer sind aber wohl schon darum selten, weil sich auch in China die Herstellung solcher Rüstungen nie eingebürgert hat. Vgl. die

gen bei den Kiu-ku Miao, einem den Lolo nahe-  
stehenden Aboriginenvolke Chinas, bespricht  
Laufer a. a. O. p. 194. In einem Album des  
Münchener Museums (Illustrierte Beschreibung  
von 82 Stämmen der Miao in der Provinz Ch'ien;  
nicht vollständig) findet sich auch die Darstel-  
lung eines auf der Tigerjagd begriffenen Miao  
mit Holzschild und Eisenrüstung.<sup>19)</sup> Über Abo-  
riginerpanzer siehe noch die Übersetzung aus  
dem *Tien hi*, Bull. Ec. fr. d'Extr.-Or. 1908, p.  
356; 361.

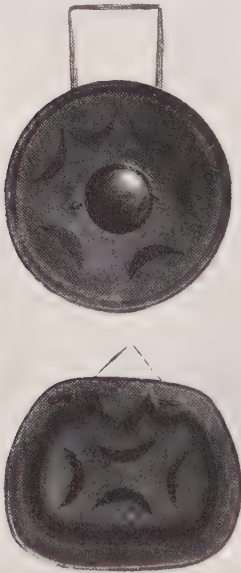


Abb. 12. Lederschilder der Lolo.  $\frac{1}{16}$  n. Gr.

höchst lehrreichen Ausführungen bei Laufer a. a. O. p. 237—57, neben denen Legendre's Notizen und Abbildungen von Lolo mit Lederpanzer, Kettenhemd, Helm und Lanzen, Bull. Soc. d'anthr., Sér. VI, T. 1, p. 94 Beachtung verdienen.<sup>18)</sup> Playfair's Erwähnung von Eisenrüstung

<sup>18)</sup> Zu Laufer's Abbildung des Kettenpanzers aus Turkistan p. 248 teilt mir Dr. G. Reismüller aus den chinesischen Beständen der Hof- und Staatsbibliothek mit: Die aus dem Ende des 19. Jh. stammende Neuauflage des *Ta Ch'ing hui tien t'u* bringt am Ende von Buch 93 die gleiche Illustration, während die Ausgabe v. J. 1811 sie nicht

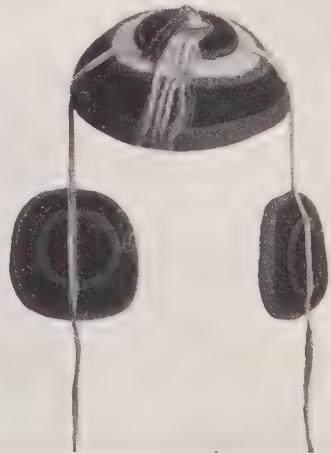


Abb. 13. Kriegsmütze der Lolo.  $\frac{1}{16}$  n. Gr.

Ebenso wie das Kettenhemd sind zwei Lederschilder (Abb. 12) ohne Parallelen in den bis aufweist. Es scheint demnach, als ob das Stück vor 100 Jahren der Aufmerksamkeit der Herausgeber entgangen und erst jetzt der Vergessenheit entrissen worden sei. Der beigegebene chinesische Text besagt u. a., daß der *so tse kia* aus gediegenem Eisen in zwei Teilen, Hemd und Hose, verfertigt ist, die beide aus miteinander verbundenen Eisenteilen bestehen. Bemerkenswert ist, daß der Panzer — als fremdes Erzeugnis — ganz am Schlusse der den Helmen und Panzern gewidmeten Abteilung behandelt wird.<sup>19)</sup> Der Text zu diesem Bilde bemerkt nach Dr. Reismüllers freundlichem Aufschluß erklärend: Die In Hsing-lung Wei (Präfektur Chên-yüan) und K'ai-li-Ssü (Präf. Tu-yün), beide in der Provinz Kuei-chow, ansässigen Chiu-ku Miao

her bekannten Sammlungen, der eine kreisrund und flach mit aufgebogenem Rand und einem Buckel im Zentrum, der andere von einseitig ovaler Form. Beide tragen rote und schwarze Zeichnung auf gelbem Grund. Als Halter (zum Aufhängen über die Schulter gebrauchte Schildfessel?) dient bei dem runden Stück eine lange Schlinge aus Baumwollband, die an den Seiten des Buckels durchgesteckt ist. Bei dem anderen

als Handgriff kaum brauchbar ist, dürfte der Schild eher als Würdezeichen oder Schmuckstück denn als Verteidigungswaffe benutzt worden sein. Zwei Köcher, einer ganz aus Holz geschnitzt, der andere (mit zwei Pfeilen) aus Flechtwerk und Holzteilen stehen der Milwaukee-Sammlung (Starr, Taf. 3) näher als den Berliner Stücken, nur fehlt die Muschelzier. Die Kriegsmütze<sup>20)</sup> (Abb. 13) verrät deutlich chinesische Art. Wahr-



Abb. 14. Lolo-Reitsattel mit Hinterzeug und Steigbügeln.  $\frac{1}{8}$  n. Gr.

ist dicht am Rande der ausgebuchteten Ovalseite eine Lederschlinge durchgezogen; da diese tragen auf dem Kopfe einen Helm aus Eisen, legen einen kurzen Panzer an, verwenden darunter Eisen, endlich umhüllen eiserne Platten die Schenkel. Der ganze Körper ist in Eisen gekleidet. — Nach Playfair's Beschreibung, *China Review* 5 (1876), p. 93 f. läßt der eiserne Helm den Hinterkopf ungeschützt; damit stimmt unsere Abbildung nicht überein. Der von Playfair erwähnte Panzer aber ist hier deutlich erkennbar; die Zeichnung läßt zwar an Schuppenpanzer denken, ihr schematischer Charakter jedoch (vgl.

scheinlich gehörte sie einem Stammeshäuptling vom Rande des Lolo-Gebietes, den in bekannter Taktik die Chinesen mit einer Beamtenwürde ausgestattet hatten; der aufgesetzte hellblaue Glasknopf zeigt sogar den Rang an. Die Filzmütze besteht aus einer scheibenförmigen Kappe, mit der runde Ohrenschützer durch Baumwollborten ver-

Lauf er a. a. O. p. 243) schließt auch den Ringpanzertyp nicht aus.

<sup>20)</sup> Außer dieser Mütze sind von den hier beschriebenen Gegenständen Sattel, Provianttaschen, Schmuck, Amulette und Stab in den oben genannten Museen nicht vertreten.

bunden sind; oben am Mützendeckel bilden konzentrische Kreise aus rotem Stoff, weißem und schwarzem Filz die Verzierungen. Besonderes Interesse dürfen zwei Sättel beanspruchen. Sie sind aus Holz und, mit Ausnahme eines Querstreifens in der Mitte des Sitzes, mit Leder überzogen; schwarzer Lack deckt die

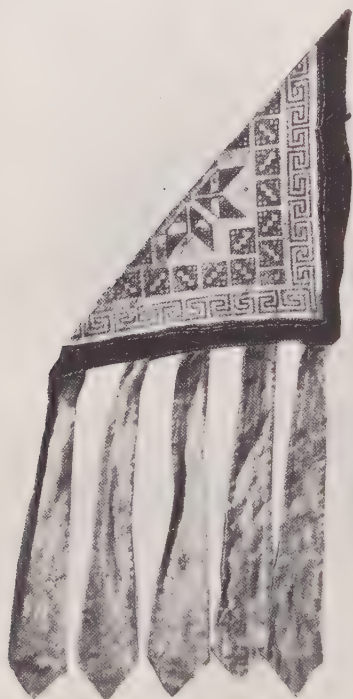


Abb. 15. Stofftasche der Lolo.  $\frac{1}{3}$  n. Gr.

ganze Oberfläche. Der Sitz läuft rückwärts in eine aufsteigende geschweifte Mulde aus; der Mitte entlang ist ein 6 cm breiter Spalt ausgeschnitten, der vorn von dem fächerförmigen, senkrecht aufstehenden Sattelhorn überbrückt wird. An der Unterseite des einen Sattels sind zwei blaue Polster mit Schnüren befestigt, die durch ins Holz gebohrte Oesen laufen. Der Lederbezug an den Rändern des Sitzes und den Kanten des Hornes ist mit gerieften Linien verziert; in dem unbezogenen Teil sind beiderseits Schlitz-

zum Durchziehen der Steigbügelriemen ausgeschnitten. Der andere mit Steigbügel und Hinterzeug versehene Sattel (Abb. 14) ist weniger elegant in der Form, viel breiter und flacher und an den Enden nicht so hoch ansteigend. Die Polster unterm Sitz fehlen, die Oesen zu ihrer Befestigung sind vorhanden. Rückwärts ist ein Lederschwanzriemen befestigt, an den seitlich, damit das Tier sich nicht reibt, große rote Holzperlen angereiht sind; das unterm Schwanz liegende Stück ist polsterartig mit Stofflappen umwickelt.<sup>21)</sup> In den Schlitzten der Sattelseiten hängt ein Bauchgurt, aus schwarzbraunem Ziegenhaar gewebt, und ein Paar Steigbügel an schwarzlackierten, mit zum Teil ornamentierten Messingbeschlägen besetzten Riemen. Von den ungleich großen Steigbügeln ist der eine schwarz lackiert, der andere von rohem Holz scheint später nachgearbeitet worden zu sein. Ein zweites, größeres Paar Steigbügel ist erheblich besser ausgearbeitet. Die Form weicht etwas von den Berliner Bügeln ab. An der ganzen Art der Schnitzerei, namentlich an der auf der Sohle vortretenden Verstärkungsleiste läßt sich erkennen, daß hier eine Metallarbeit das ursprüngliche Vorbild abgab. Von eigentümlicher Form ist eine Stofftasche (Abb. 15); ein quadratisches, zum Dreieck gefaltetes Stoffstück ist unten und noch ein Stück weit seitlich zusammengenäht; fünf farblose, spitz auslaufende Stoffstreifen sind unten als Gehänge angesetzt. Die blau gefütterte und umsäumte schmutzigweiße Oberseite der Tasche trägt saubere und gleichmäßige Kreuzstichstickerei in rosa und grün. Diese ist wohl schwerlich Lolo-Arbeit, dem Stil nach könnte sie auch zentralasiatisch sein, sie ist jedenfalls importiert.<sup>22)</sup> Entlehnt ist wahrscheinlich auch eine aus rotbraunem und weißem Leder gefertigte Tasche;

<sup>21)</sup> Die ebenso geschnittenen Yunnan-Maulesel haben an Stelle der Stofflappen ein hufeisenförmiges, oft reich mit Silber beschlagenes Holzstück.

<sup>22)</sup> Daß die Lolo darin nicht engherzig sind, beweisen die von Mueller a. a. O. p. 67 abgebildeten Stücke aus Berlin: ein Gewebe und eine Tasche von den Lu-Kiang Lolo und dazu die Gegenstücke aus der Berliner birmanischen Sammlung, die fast völlig mit ihnen identisch sind. Das Gewebe mit den eingewirkten (nicht gestickten) Mustern verrät deutlich den Stil der südl. Shanstaaten, und von dort — genauer: aus dem Distrikt des Inleh-Sees — stammt sicher auch die Tasche.

sie hat die Gestalt einer halbkugeligen Schüssel und ist innen mit Holzspänen zwischen Papier- und Stofflagen gesteift. Ein stoffgefütterter Deckel aus weichem Leder ist bis zur Mitte am Rand festgenäht, dann zungenförmig verlängert und durch einen Lederriemen mit einer am offenen Taschenrand befestigten, ebenfalls zungenförmigen Lasche verbunden; Löcher in dieser und in der Lasche des Deckels zeigen, daß hier ein Verschlußriemen durchgezogen war. Eine aufgerissene Lederschlinge sitzt außen in der

Völlig den Eindruck einheimischer Arbeit hingegen macht eine lederne Doppeltasche in Form zweier durch einen Lederstreifen verbundener zylindrischer Säcke von 64 und 67 cm Höhe mit eingesetzten runden Bodenteilen.

Von Schmuck ist bei den Lolo nicht viel zu sprechen. Allgemein beliebt scheinen bei den Frauen die mit Silberornamenten besetzten Stoffkragen zu sein, von denen auch unsere Sammlung zwei enthält; der eine, ähnlich wie der von Starr publizierte, trägt vier Reihen kleiner, halb-

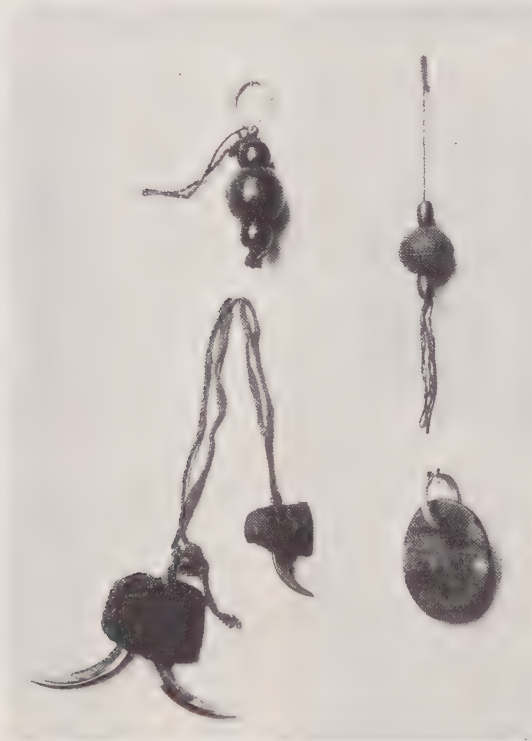


Abb. 16. Ohrgehänge und Amulett der Lolo.  $\frac{2}{3}$  n. Gr.

Mitte des Taschenbodens, am untern Rand hängen fransenartig schmale Lederstreifen. Das Stück, vom Sammler als „Provianttasche“ bezeichnet, entspricht in allen Einzelheiten den „Chinegob“, die O. Olufsen, *The Emir of Bokhara and his country* (1911), p. 356 u. 361 abbildet; hier dienen sie als Teegefäßbehälter und werden am Sattelknopf angehängt.<sup>23)</sup>

kugliger Silberbuckel und eine aus Silberblech ausgepunzte Schließe, der andere drei rechteckige gestanzte Silberblechplatten. Die Kragen sind wohl für Jacken bestimmt. Ich halte es für möglich, daß die Silberarbeiten von den nicht

<sup>23)</sup> Mittlg. Dr. Dirrs. Auch der p. 356 abgebildete Sattel zeigt Ähnlichkeit mit dem Lolo-Sattel.



sehr weit südwestlich wohnenden chinesischen Shan stammen, die ähnlichen Edelmetallschmuck bis tief nach Birma hinein vertreiben.

Drei Gehänge verschiedener Art (Abb. 16) sind Männerohrringe. Eines besteht aus einer ovalen, an beiden Enden durchlochten gelben Perlmutterplatte; durch eines der mit Doppellinien umrandeten Löcher ist ein hufeisenförmiger offener Ring aus Zinn gezogen. Das zweite Stück hat einen gleichen Ring aus Silber; daran hängen, an eine Schnur gereiht, drei große, künstliche Korallen. Ganz ähnlich, nur ohne den Silberring, ist das dritte Stück, bei dem eine große, gravierte Messing-Hohlperle zwischen zwei kleinen

stellung gelb, rot, schwarz bemalt; Halbkreis, Raute, Stern, Schräg- und Wellenlinien sind die Ornamente. Andere Motive zeigt eine innen gelb bemalte Schüssel (Abb. 17). Die Außenflächen tragen drei verschieden gemusterte Felder, die von schmalen Bordüren aus Punkten, schraffierten Streifen, verschlungenen und spiraligen Wellenlinien umgeben sind; getrennt werden sie durch breite rote Streifen, von denen sich eine gelbe Spiralwelle abhebt. Die Füllung der Felder besteht aus welligen, mit gelben Punkten be-



Abb. 17. Bemalte Holzschale der Lolo.  $\frac{1}{3}$  n. Gr.

länglichen Korallen angereiht ist. Als Amulette sind anzusehen ein einzelner, an einer Schnur hängender Eckzahn vom Muntjac-Hirsch und ein Gehänge (Abb. 16 unten) mit einer Dachs(?)-Kralle, deren Oberteil von einem viereckigen, blauen Stoffsäckchen umhüllt ist, und zwei langen Nagetierzähnen (Wurzelratte?), die mit dem Oberende in gleicher Weise in blauen Stoff eingenäht sind.<sup>24)</sup>

Den Ornamentschatz der Lolo veranschaulichen am besten hölzerne Schalen und Becher; die Münchener Sammlung besitzt zwei größere Schüsseln mit Fuß (in der Form des bei Mueller a. a. O. p. 65 abgebildeten Stückes, jedoch ohne Deckel), außerdem drei kleinere schalenförmige Becher mit Fuß, alles in stereotyper Farben-

<sup>24)</sup> Die zoologischen Angaben verdanke ich Prof. W. Leisewitz.



Abb. 18. Oberteil eines Lolo-Holzstabes.  $\frac{2}{3}$  n. Gr.

setzen roten Bandlinien, Spiralen und Sternen (verwandt damit ist das von Mueller Tafel IV oben abgebildete Sternmotiv). Zu all diesen Mustern, die kaum eine Anlehnung an Chinesisches zeigen, tritt unvermittelt das bekannte Glückszeichen für langes Leben, die Silbe „shou“, die wir auf dem Boden des Gefäßes sehen. Seiner Bestimmung nach unerklärt ist ein Stab (Abb. 18) von 1,3 m Länge mit geschnitztem Oberteil. Das braune Holz ist lackiert. Die

Schnitzerei (chinesischen Charakters) hat die Form einer stilisierten betenden oder grüßenden Gestalt<sup>25)</sup> mit weitem Gewand und niederhängendem Kopftuch (oder Haar?). Die gefaltet erhobenen Hände bilden einen spitzen Haken; vielleicht wird hier zu Zeremonialzwecken etwas angehängt. An Gesicht und Händen sind Reste von Vergoldung erhalten.

Die sonstigen Erweiterungen der asiatischen Bestände können an dieser Stelle nur summarisch erwähnt werden.<sup>26)</sup>

Herr Chefarzt Major Wilh. Sprater hat seine schon früher für die bayer. Staatssammlungen betätigte Freigebigkeit nicht erlahmen lassen und sich neuerdings um authentische Belegstücke für den Kult des siamesischen Buddhismus sachkundig bemüht; auch Herr Ingenieur Ludwig Rummel hat in der gleichen Richtung zu sammeln begonnen. Herr Hauptmann Philipp Correck, der am 20. August 1914 auf dem Felde der Ehre gefallen ist, hat durch letztwillige Verfügung dem Ethnogr. Museum eine Anzahl Waffen und kunstgewerblicher Gegenstände aus China vermacht. — Was von der Pamir-Expedition, die Herr Rickmers im Auftrage des D. u. Oe. Alpenvereins 1913 leitete, an unser Museum gekommen ist — andere Teile

<sup>25)</sup> Vgl. die tönerne Reiterfigur aus Shensi (7.—10. Jh.) bei Laufer a. a. O. Taf. 70.

<sup>26)</sup> Die reichen Überweisungen königlichen Hausgutes an unsere asiatische Waffensammlung sind von Dr. Hans Stöcklein an anderer Stelle dieses Jahrbuches (1914/15, p. 106—44) fachmännisch gewürdigt worden. — Chinesische Archäologika der Han- und T'ang-Periode beschreibt ein eben im Druck befindlicher Aufsatz des Unterzeichneten in den Sitzungsberichten der K. B. Akademie der Wissenschaften.

Zusatz zum vorigen Bericht: p. 333 links unten ist beim Umbrechen folgender Absatz weggeblieben: Von P. J. Meier stammen noch andere anscheinend sehr seltene Tanzgeräte der Sulka, über die von ihm eine Abhandlung im „Anthropos“ zu erwarten ist. — Abb. 29 und 30 sind Sulka-Geräte aus Neu-Pommern, die p. 334 besprochenen Schnitzereien der Nauer-Sammlung stammen aus Nord-Neumecklenburg, nicht von den Sulka.

der Ausbeute erwarben das Berliner Museum für Völkerkunde und das Wiener Museum für Kunst und Industrie —, hat Dr. A. Dirr in „Kunst u. Handwerk“ 1915, p. 71—75 beschrieben. Dank dem Entgegenkommen der Verlagsfirma R. Oldenbourg kann die Tafel, die einen älteren Frauenschleier aus Darwas, Ost-Buchara, farbtreu wiedergibt, der für den Tauschverkehr bestimmten Sonderauflage dieses Berichtes beigefügt werden.

Außer den schon Genannten sind als freundliche Spender dankbarst aufzuführen:

I. K. Hoheiten Kronprinz Rupprecht und Prinzessin Hildegard; Frau Prof. Marie Andree; Hauptmann Philipp Arneth; Dr. K. von Arnhard; Frau Hofrat Beraz; Rentner Brentano-Bernarda, Worms; Kustos Dr. H. Buchheit; Prof. Dr. Max Buchner; Geh. Med.-Rat Dr. E. Gaffron, Berlin-Zehlendorf; K. Gouverneur Exz. Dr. A. Hahl; Freifrau v. Hammerstein; Geheimrat Exz. Fr. Hildebrand; Dr. R. v. Klebelsberg; Hans Kulzer; Dr. Walter Lehmann; Prof. Dr. Fr. G. v. der Leyen; Prof. Dr. A. v. Le Coq, Berlin; K. Siames. Konsul Ferd. Lotz; Charles Lund, London; Dr. Erich Mack, Althof-Ragnit; Dr. R. Meyer-Riefstahl, Paris; Dr. Herbert Mueller, Berlin; K. D. Vizekonsul Otto Müller; Dr. E. Frhr. v. Nordenskiöld, Stockholm; Missionskloster St. Ottilien (Erzabt Norbert Weber); Privatier Max Präger; Dr. Karl Ritter, Buea (Westkamerun); Oberstlt. a. D. H. Rothamel; Leutnant Fr. Schmetzer; Unteroff. Otto Schwarzwälder; Privatier Hans Seitz; Frä. Luise Spemann; Carl Spitzweg; Generalleutnant Exz. Wilhelm Täubler; Dipl.-Ing. H. F. E. Visser, Haag. Wichtige Bibliothekszuweisungen erhielten wir von der Berliner Anthropol. Gesellschaft; der Buchhandlg. Dultz & Co.; ferner von den Herren Prof. Dr. B. Ankermann, Berlin; Prof. Dr. F. Birkner; Prof. Dr. Fr. Hirth, New York; Prof. Dr. Fr. Hommel; Direktor C. Jauß; Direktor Dr. H. H. Junybol, Leiden; Privatdoz. Dr. J. P. Kleiweg de Zwaan, Amsterdam; Prof. Dr. Alfr. Maaß, Berlin; Prof. Dr. Rud. Pösch, Wien; Dr. phil. B. Renz, Leipzig; Walter Riemerschmied; Geheimrat Prof. Dr. E. Seler, Berlin; Generalleutnant Exz. Emil Frhr. v. Stengel; Dr. H. Smidt, Bremen-Horn; Joh. F. Snelleman, Rotterdam; A. A. Semenov, Taschkent; Dr. M. W. de Visser, Leiden.

L. Scherman

## ANTHROPOLOGISCH-PRÄHISTORISCHE STAATSSAMMLUNG

Die wichtigste Unternehmung der Staatssammlung im Jahre 1914 war die Untersuchung des bajuwarischen Reihengräberfeldes am Riegeranger in Giesing. Nachdem schon in früheren Jahren beim Bau der Häuser an der Tegernseer Landstraße zwischen Pfarrhof- und Silberhornstraße eine Anzahl Gräber aus dem 6. und 7. Jahrhundert n. Chr. aufgedeckt worden waren, war zu vermuten, daß auch auf dem westlich daranstoßenden Grundstück das Gräberfeld sich fortsetzt. Da durch Magistratsbeschluß an dieser Stelle ein Schulhaus gebaut werden sollte, richtete die Staatssammlung das Ersuchen an den Magistrat, vor Beginn des Erd-aushubes den Platz systematisch nach Gräbern untersuchen zu dürfen. Nachdem die Genehmigung erteilt war, erfolgte unter Leitung von Dr. Gero v. Merhart, dem Assistenten am Anthropologischen Institut, die Untersuchung, welche nicht weniger als 253 Gräber zutage förderte. Skelette und Beigaben sind vom Stadtmagistrat München in dankenswerter Weise der anthr.-prähistorischen Staatssammlung überwiesen worden. Durch den Ausbruch des Krieges wurde Gero v. Merhart verhindert, die Ergebnisse wissenschaftlich zu verarbeiten. Der eifrige und erfolgreich auf prähistorischem Gebiete tätige junge Forscher geriet am 10. Dez. 1914 als österreichischer Offizier in russische Gefangenschaft und befindet sich zur Zeit im Gefangenenlager in Tschita östlich des Baikalsees. Aus seinen Notizen sei das Folgende hervorgehoben.

Das Ergebnis der 40 tätigen Arbeit z. T. bei Sturm und Regen waren aus den 253 Bestattungen Skelette von Frauen, Kindern und auch Männern. Nach den Messungen von bloßgelegten nicht zerstörten Skeletten war die Körpergröße nicht bedeutend, bei Männerskeletten meist 170cm, bei den Frauenskeletten weniger, die mittlere Körpergröße von Frauen und Männern berechnet v. Merhart auf ca. 160 cm. Spuren von hölzernen Särgen ließen sich feststellen, meist waren aber nur die Reste eines Brettes über dem Leichnam zu konstatieren. Die unzerstörten Leichname lagen mit einer Ausnahme von West nach Ost, im Westen der Kopf. Etwa 50 Gräber waren nicht unberührt, sie scheinen noch zu einer Zeit, als die Gräber äußerlich kenntlich gewesen sein mußten, ausgeraubt worden zu sein. An verschiedenen Stellen ließen

sich Gräber übereinander nachweisen, aus deren Beigaben möglicher Weise Anhaltspunkte für die Dauer der Benützung des Gräberfeldes sich ergeben werden.

Nach den vorliegenden Funden stammt der Friedhof aus dem 6. und 7. Jahrhundert n. Chr., vielleicht auch noch aus dem Anfang des 8. Jhrhds. Die Beigaben waren die in dieser Zeit bei bajuwarischen Reihengräbern üblichen. Eine eingehendere Beschreibung muß der Zeit vorbehalten bleiben, wenn die Funde konserviert sind, was erst nach dem Kriege erfolgen kann.

Eine Bereicherung erfuhr die Sammlung der Wohnstättenfunde von der Roseninsel im Starnberger See. Die Staatssammlung besaß von dieser Fundstelle bis jetzt die von Landrichter Schab (Beiträge zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns Bd. I S. 1—90) und Prof. Dr. J. Ranke gehobenen Gegenstände. Im Jahre 1914 übergab S. K. H. Prinz Dr. Ludwig Ferdinand die von ihm im Laufe der letzten Jahre ausgegrabenen Gegenstände, wofür S. K. Hoheit auch an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen sei. Abgesehen von Haustierknochen und mittelalterlichen Fundgegenständen handelt es sich der Hauptsache nach um Reste aus der älteren Bronzezeit und der Hallstattzeit, die sich gut den bisherigen Beständen der Sammlung angliedern. Charakteristisch sind vor allem die Reste von zum Teil verzierten Gefäßen. Hierzu gehört auch eine Spinnwirtel aus Ton, ein Bronzesichelfragment, ein Bronzefingerring mit Doppelspirale. Eine Pfeilspitze aus gelbbraunem Jaspis mit Querschneide sowie gebrauchte Hornsteinstücke mit Retuschen und das Fragment eines polierten Steinbeiles müssen nicht als Beweis für das Vorhandensein einer Wohnschicht der jüngeren Steinzeit gedeutet werden. Wir wissen von anderen Fundstellen her, z. B. von der älter-bronzezeitlichen Wohnschicht im Schulerloch zwischen Kelheim und Neuessing im Altmühltal, daß in der älteren Bronzezeit gelegentlich auch noch Steinwerkzeuge in Gebrauch waren. Beim Bahnbau Aufhausen-Kröhstorf wurde bei den vom Baugeschäft Corneau in Landshut ausgeführten Erdarbeiten vor allem bei Eichendorf und Dornach Wohngruben angeschnitten. Auf die Meldung davon durch das Baugeschäft konnte von Seite der Staatssammlung mit Unterstützung von Herrn Alfred Corneau, der sich um die Angelegenheit sehr verdient gemacht hat, eine Anzahl der Wohn-



gruben untersucht werden. Es handelt sich um solche aus dem Neolithikum, der Hallstattzeit und der La Tènezeit. In einer La Tène-Wohngrube kam auch das Skelett eines, wie es scheint, dort verunglückten oder ermordeten Mädchens zum Vorschein.

Von den sonstigen einzelnen Stücken, die in die Staatssammlung gelangten, sei noch das bei Baggerarbeiten in der Regnitz bei Hirschhaid zutage geförderte Bronzeschwert vom jüngeren Ranzanotypus aus der Frühhallstattzeit erwähnt. Es kam durch das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns an die Staatssammlung.

Im Jahre 1915 war es möglich, mit Mitteln der Akademischen Kommission für Höhlenforschung in Bayern im Schulerloch bei Oberau (Gem. Altessing) im unteren Altmühltale, wo Gerichtsassistent Oberneder von Kelheim schon vor Jahren eine Wohnstätte des Bronzezeitmenschen konstatiert hatte, auch Kulturreste des Eiszeitmenschen nachzuweisen. Unter einer ca. 30 cm dicken bronzezeitlichen Schicht fand sich ohne trennende, fundlose Zwischenschicht bis zu einer Tiefe von ca. 2 m neben den Resten diluvialer Tiere, welche als Nahrung gedient hatten, Werkzeuge (Schaber, Spitzen, Klingen, Kratzer) aus Feuerstein, Hornstein, Quarziten und ähnlichen Gesteinen, welche ihrer Form nach der Moustierstufe der älteren Steinzeit zuzurechnen sind. Das Schulerloch gehört nach diesen Funden, welche in die anthropologisch-prähistorische Staatssammlung kamen, zu den reichsten Wohnstätten der Moustierstufe, welche in Deutschland bisher beobachtet worden sind.

Außer diesen Funden aus der älteren Steinzeit kamen in die Staatssammlung im Jahre 1915 teils durch Kauf, teils durch Schenkung eine Anzahl Funde aus den verschiedenen neuzeitlichen vorgeschichtlichen Epochen, von denen die folgenden hervorgehoben werden sollen.

Durch das Entgegenkommen des Gerichtsassistenten Oberneder von Kelheim war es der Direktion der Sammlung möglich, die reichen Ergebnisse seiner Grabungen in den Höhlen des Donau- und Altmühltales bei Kelheim zu erwerben. Oberneder hat im Laufe vieler Jahre im Donautal in den Galeriehöhlen gegenüber dem Klösterl, in der Räuberhöhle und den Lugaushöhlen, etwas oberhalb gegen Weltenburg zu, im untern Altmühltal, im Silberloch und in der Maiböhle bei Neuessing und im Schulerloch Ausgrabungen veranstaltet, welche von bemerkens-

wertem Erfolg gekrönt waren. Die Mehrzahl der Funde stammt teils aus der jüngeren Steinzeit, teils aus der älteren Bronzezeit; in manchen Höhlen fanden sich auch jüngere vorgeschichtliche und mittelalterliche Scherben.

Im großen und ganzen liefern die steinzeitlichen Wohnstätten im Donau- und Altmühltal das gleiche Inventar wie die sonstigen neolithischen Fundplätze Südbayerns. Die Keramik gehört hauptsächlich dem sogenannten Rössener Typus an mit reicher Verzierung aus horizontalen Zickzackstreifen, eingetieften Parallellinien und Doppelstichmotiven; seltener ist der Niersteiner Typus. Die von Dr. P. Reinecke als Münchshöfner Typus bezeichneten, in niederbayerischen Fundplätzen sehr häufigen Gefäßarten finden sich in guten und typischen Exemplaren.

Die Keramik der bronzezeitlichen Wohnschichten, P. Reineckes Stufe B, im Donau- und Altmühltal zeigt einen ziemlich einheitlichen Charakter. Häufig sind die Gefäße mit rauher Bauchwand, Tupfenleisten und glattem Hals. Außerdem kommen die Reste von feinen, glänzend schwarzen, kleinen Gefäßen (Tassen, Schälchen) vor mit Linien- und Dreiecksverzierungen, Stichreihen usw. Die Gefäße besitzen häufig Henkel, Buckel und Warzen. Bronzegegenstände sind selten; dagegen kommen gelegentlich unter den bronzezeitlichen Funden Pfeilspitzen aus Feuer- und Hornstein vor, die also sicher hier in der älteren Bronzezeit noch verwendet worden sind. Aus dem reichen Material seien besonders folgende Funde erwähnt.

Im Schulerloch kamen bei den Grabungen durch Oberneder und die Staatssammlung außer den typischen Gefäßresten der älteren Bronzezeit zwei kleine Meißel, ein Sichel- oder Messerfragment, ein Armreifbruchstück und gerolltes Blech aus Bronze zutage, ferner mehrere Priemen und ein Ring aus Knochen, Anhänger aus Zähnen sowie eine durchbohrte Muschel und Pfeilspitzen aus Feuerstein. Mittelalterliche Scherben fehlen vollständig. Die Höhle war somit während des Jungpaläolithikums, der jüngeren Steinzeit und von der älteren Bronzezeit bis zur Jetztzeit nicht bewohnt.

Oberneder hat in der am rechten Altmühlufer gelegenen, jetzt schwer zugänglichen Maiböhle bei Neuessing — von ihm Hammerhöhle genannt — an einigen Stellen Probegrabungen veranstaltet, welche außer mittelalterlichen Scherben vor allem Reste von Gefäßen der älteren Bronzezeit ähnlich der des Schulerloches ge-



liefert haben; ob noch ältere Wohnschichten vorhanden sind, muß erst durch weitere Grabungen festgestellt werden.

In dem Silberloch im Galgental oberhalb Neuessing ergaben Obnederers Ausgrabungen bisher ebenfalls nur Scherben aus der älteren Bronzezeit.

Daß die Höhlen zwischen Neuessing und Riedenburg aber auch dem Menschen der jüngeren Steinzeit und noch der Bronzezeit Unterschlupf geboten haben, zeigen die Ausgrabungen von Rentamtmann Fraunholz und Prof. H. Obermaier in der sogen. Steinzeitgrotte in den Kastlhängen gegenüber Kastl, in welcher neben bronzzeitlichen sehr viel neolithische Reste und weniger zahlreich Scherben aus der Hallstatt- und frühen La Tènezeit zum Vorschein gekommen sind, die vorläufig noch Rentamtmann Fraunholz in Kastl bei Amberg in Händen hat. Auch die Grabungen durch Rentamtmann Fraunholz sowie die gemeinsamen Untersuchungen des internationalen Instituts für menschliche Paläontologie des Fürsten von Monaco in Paris und der Staatssammlung in München in den Klausen bei Neuessing haben abgesehen von den paläolithischen Funden aus den Acheul-, Moustier-, Solutré- und Madeleinestufen verhältnismäßig reichhaltige Reste aus der jüngeren Steinzeit zutage gefördert, welche die gleichen Typen zeigen wie die aus den übrigen Höhlen der Gegend. (F. Birkner, Der Eiszeitmensch in Bayern. Beiträge zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns Bd. XIX S. 126—128.) Auch spärliche Funde aus der Bronzezeit und den jüngeren Stufen fanden sich in den oberflächlichen Schichten der Klausen.

Besonders reich sind die Ergebnisse der Grabungen Obnederers in den Galeriehöhlen gegenüber dem Klösterl im Donautal. Unter der Schicht mit mittelalterlichen Resten fanden sich die typischen Scherben aus der älteren Bronzezeit, darunter reiche neolithische Schichten. Die Keramik zeigt vor allem den Rössener Typus, daneben aber auch den Münchshöfner und Niersteiner Typus. Aus dem sonstigen Inventar sind Feuerstein- und Hornsteinartefakte, ein poliertes Steinbeil, Spinnwirtel, Reib- und Mahlsteine, Pflriemen und Knochen hervorzuheben. Über 100 Schmuckperlen stellen einen besonders wertvollen Fund dar, welcher in der Galeriehöhle III („Franzhöhle“) gemacht worden ist. Die Perlen scheinen aus Tropfsteinen her-

gestellt zu sein, welche zum Teil noch weitere Bearbeitung wie Glättung und Durchbohrung erfahren haben.

Die etwas weiter Donau aufwärts gelegenen Räuberhöhle und Lugaushöhlen haben, abgesehen von mittelalterlichen Scherben, ebenfalls vorgeschichtliche Funde geliefert; vor allem ist zu erwähnen ein fast vollständig erhaltenes Gefäß des Münchshöfner Typus und ein poliertes Steinbeilchen aus der Räuberhöhle selbst.

Im Buchschlag des Staatswaldes bei Kleinprüfening war gelegentlich von Erdarbeiten ein Hügelgrab angeschnitten worden, das vom historischen Verein von Oberpfalz und Regensburg ausgegraben wurde. Nach dem Berichte von Konrektor Gg. Steinmetz fanden sich im nördlichen Teil des Hügelgrabes abgesehen von Skelettresten eine schlanke Randaxt, eine Pinzette und ein Nadelfragment aus Bronze sowie einige weitere Bronzereste. Die Fundumstände in der südlichen Hälfte waren nicht klar; es fanden sich Reste einer kleinen Urne und Schlüssel aus der Bronzezeit, sowie Reste einer flachen Schlüssel aus der La Tènezeit vor. Es macht den Eindruck, als ob dieser Teil nicht vollständig unberührt gewesen wäre. Da die Funde auf Staatsgrund gemacht worden sind, kamen sie in die Staatssammlung in München.

In den Kelheimer Forsten kannte man schon seit langer Zeit Eisenschlackenfelder und Bohnerz-Tagbauten, sog. Pinggen, ohne daß es möglich gewesen wäre, deren Alter festzustellen. Als im Berichtsjahr diese Schlackenhalde neuerdings technisch ausgebeutet werden sollten, übernahm es das Kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns mit dem historischen Verein Kelheim die Abbauarbeiten wissenschaftlich zu überwachen. Da bei dieser Gelegenheit zwischen den Schlacken Scherben aus spätkeltischer Zeit gefunden wurden, war der Beweis erbracht, daß die Schlackenhalde mit den dazu gehörigen Eisenöfen und Pinggen der späten La Tènezeit angehören und mit den spätkeltischen Besiedlungen auf dem Mitterfelde und dem Michelsberge mit seinen Wällen im Zusammenhange standen. Belegstücke von spätkeltischen Schlacken kamen durch das Kelheimer Museum in die Staatssammlung. Wir bringen auch an dieser Stelle allen Spendern und Freunden der Staatssammlung den wärmsten Dank zum Ausdruck.

J. Ranke

F. Birkner





















N3. M9 1914 V9



a39001 003076075b

17.94

Library  
of the  
Walters Art Gallery

